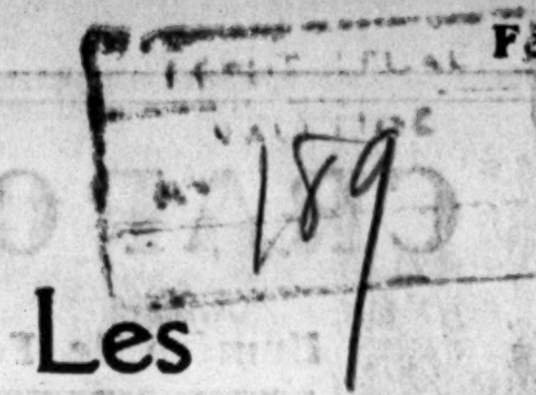
13me Année. — N° 98 Février 1928.



Les Cahiers du Sud

SOMMAIRE

CHRONIQUES

A Marseille, par Gaston Castel, Gaston Mouren, Raoul Bataillard, Jean Malan, Jules Roque.

A Nice, par Charles Darzel.

A Alger, par Gabriel Audisio.

BUREAUX : 10, Quai du Canal, MARSEILLE

N° 98 14me Année Février 1928

Les Cahiers du Sud

Tome IV. — 1er Semestre 1928.

Franz Kafka (1)

Ce n'est pas le moindre mérite de Max Brod, le romancier de *Tycho Brahes Weg zu Gott*, que d'avoir sauvé ce qui restait de l'œuvre de Kafka, dont il fut l'ami et l'exécuteur testamentaire. Qu'en mourant prématurément, en 1924, Franz Kafka ait conseillé la destruction du manuscrit des romans *Der Prozess, Das Schloss, Amerika,* témoigne d'un goût du parfait qui allait jusqu'au tourment. Une âme difficile estimait n'avoir jamais trouvé la forme qui répondrait à ses exigences ; elle était acheminée dans la voie de Flaubert, tout en écoutant les réclamations de Pascal.

Des nouvelles comme *Die Verwandlung* permettent une approche : mais elles risquent de donner de Kafka une image trop simple. Artiste d'une étonnante intensité, il l'est. Aquafortiste, si l'on veut ; petit maître comme ces Allemands du quinzième dont on voit les dessins au musée de Bâle ; poète comme Hoffmann et Poe, halluciné en plein jour ; et ultra moderne, psychologue de l'obscur dont il fouille les méandres avec une passion de lucidité qui est slave ou juive, à moins qu'elle ne soit française — on peut dire tout cela sans avoir encore caractérisé ce qui fait de ce romancier tchèque un artiste unique, le révélateur de possibilités excitantes.

Dans *Die Verwandlung* on se sent encore de plain-pied. Un homme à son réveil se trouve métamorphosé

(1) Littérature allemande contemporaine. Copyright Kra.

en un insecte immonde. Donnée qui pourrait engager à des développements à la Hoffmann. La nouveauté est dans l'absence de littérature, la transposition du fantastique sur le plan de la psychologie, et dans une rigueur, une finesse aussi des moyens d'exposition qui dépassent ce qu'ont tenté Meyrink dans *Der Golem* ou Däubler dans *Der Werwolf*. Le monstre n'est pas de ceux que voyait Saint Antoine. Il est intérieur, et l'individu n'est pas seulement possédé par des démons définis, ni la simple victime d'une « Seelenschwängerung », l'âme engrossée par une âme étrangère à elle, et l'absorbant sans résistance. Gregor Samsa n'a pas cessé de penser en homme de sens commun, et il sent, il vit monstrueusement, prisonnier de ses sensations comme un cafard de sa carapace, affolé par la croissante horreur qu'il inspire à sa mère, à son père, à sa sœur, à lui-même. On voit la puissance du symbole, le fou qui a *sa* lucidité, et dont la folie grandit d'être extra-lucide; les lucides que nous sommes nourrissant de leur substance, à chaque passion, une folie, logeant en eux un moi parasite qui pervertit le moi normal... si l'on croit à un moi normal, si l'on n'admet pas la pluralité de l'être humain habité, possédé, en tous ses états affectifs, par des puissances qui l'empêchent de communiquer avec les autres êtres. Le coup de maître est de découvrir leur pouvoir, et de le découvrir terrible dans les actes tenus pour insignifiants du tous les jours.

Les personnages de Kafka ne font que les choses les plus simples. Les scènes qu'il évoque se jouent dans le décor le plus usé. Pas un trait de la motivation qui ne soit pris au vulgaire. L'action est celle de l'existence commune. Les mots qui la rendent sont ternes comme ceux d'un rapport de police. Le souci de cet écrivain n'est pas d'enfler, mais de tenir les imaginations à ras de terre, K..., le héros de *Der Prozess*, parle affaires à la banque, téléphone, tombe aux bras des filles, discute avec ses juges ; son existence est celle de ses voisins, et pourtant il plane sur elle quelque chose d'inexplicable. Il a un procès, et l'on ne sait pas, il ne sait pas, il ne demande pas de quoi il est accusé; il a des juges, et ils ne portent pas de toge ; il se rend à un tribunal, et ce tribunal est dans des mansardes — ou bien dans l'opinion, ou dans la conscience, ou au ciel ? — K... est

exécuté, et il veut son exécution en même temps que son acquittement. Les détails sont d'une plasticité qui obsède, et plus ils sont plastiques, plus le mystère grandit, étouffant. Une pensée originale creuse le réel, devine entre ses interstices des profondeurs. Est-ce trop risquer de dire que Kafka est inspiré, non seulement comme ses coreligionnaires par le souci d'une éthique révolutionnaire, mais par la soif de justice de l'Ancien Testament ? Son anonyme K... n'est pas le monomane atteint du délire de la persécution que diagnosquerait un aliéniste en déclarant étonnante de justesse la peinture des états. C'est l'homme originel éternellement avide d'une loi. Elle n'est pas écrite. Diffuse dans la société, le moindre geste de notre vie en relève. Une accusation informulée perpétuellement pèse sur nous. Un tribunal, fait de tout le monde, partout, toujours, siège, accuse, instruit. Nous nous sentons obscurément ses justiciables. Par malheur, nous tentons de lui échapper, — « ne pas exciter l'attention », traîner le jugement en longueur ; différer, jusqu'à la mort, jusqu'au dernier jugement, par peur de notre peur. K... n'a pas peur, ou au moins il entend régler sa peur, comprendre. Il provoque les juges qui se dérobent. Il veut connaître « la Loi » ; il attend, comme le fanatique du curieux épisode symbolique « Vor dem Gesetz » attendit pendant vingt ans aux portes de cette Loi dont le gardien refuse l'entrée. Le gardien, c'est la société humaine. Elle ne comprend pas, elle ne connaît pas la Loi que néanmoins elle garde. La connaissance qu'elle feint d'en avoir est réservée au Juge supérieur, inaccessible. Mais la nostalgie de cette connaissance est assez forte pour dévorer K... — Josef K... est la conscience faite homme, l'homme dont la vie se dépense à prendre de son étrangeté conscience totale.

Le fantastique de Kafka ne vient pas de recettes connues, mais de l'amour fanatique de cette vérité qui gît dans les choses humbles, cachée sous des gestes que nous prétendons expliquer. Nos explications sont mensonge, notre logique, duperie ; notre réalité, une évasion du réel, et les deux une folie qui est pourtant raison, et dont la rigueur interne reste à montrer. Franz Kafka s'y est appliqué en géomètre. Je ne connais pas d'œuvre de langue allemande dont la composition soit plus

commandée par la raison pure, le dessin à ce point linéaire, avec ces droites concourant vers un point perdu dans l'infini.

Il se peut que les lecteurs de tels romans soient déconcertés par le contraste entre une facture sobre à l'extrême et la métaphysique, la métalogique qui la débordent. Là non plus ils ne trouveront pas le flot d'humanité qui dans le roman anglais par exemple entraîne l'adhésion spontanée. Même les fous, me disait un Allemand, y sont si naturels qu'à les voir on est gêné un moment, on a presque honte de n'être pas fou comme eux ; tandis que nous ne cessons de sentir les personnages du roman allemand un peu étrangers à notre humanité. Ici aussi nous croyons être tirés hors d'elle par une mystérieuse chiquenaude. Mais n'est-ce pas la chiquenaude du créateur ? Le léger dérangement de l'axe n'est-il pas celui auquel visent artistes et mystiques pour qui le réel n'est pas tout l'existant, ni l'ordre constitué tout l'ordre possible ?

Félix Bertaux,

Les Épines du Sang

Tenu loin de son corps attentif à ses joies
étranger à la mort épris de son silence
le sang demeure encore un instant dans sa course
le cœur qui s'en échappe est seul à se mourir
cependant que le feu ses étranges forçats
travaillent à mentir à dissoudre ses traces.

*
* *

La tête en feu dans la nuit les écailles
cet iceberg cette torche le cœur
et jusqu'au chant des cadavres des rames
en pâture à la mer à ses flammes ses chiens
tout ce qui bouge et tout ce qui respire
le beau départ dans l'immobilité.

*
* *

D'un pré d'absinthe et toute limite abolie
l'œil où dort une lame a brisé ses attaches
le dessin pourrissant de la tête et du cœur

Fille ardente du pôle immobile obscurcie
le ciel et l'herbe en flamme ont des seins menaçants
qui se rejoignent dans l'amour et la lumière.

Un esclave a brouillé les lignes de tes mains
il tourne dans la peur et brûle sur lui-même
et s'éteint si surgit une ancienne voix.
A l'heure de la neige et du rire et des larmes
et loin de cette eau morte où se fondent nos corps
ce ciel réduit à vivre à mourir sans mémoire

*
* *

Qu'une lame s'élève et retombe en criant
ce volcan se disperse et délivre le crime
les cris les fauves nus la course des lueurs
le pays se referme et livre ses victimes
à la vague dernière à la foudre aux feuillages
à la main à la langue en feu qui se détachent.

*
* *

Proie facile à l'amour malhabile à séduire
meurtrier il se creuse un abri dans les larmes
sa langue l'homme rouge il la livre à la hache
Rien que lui dans le ciel rien que l'air et la neige
les mains en feu les seins gelés le cœur se perd
langage mort tendre refuge l'eau dérive.

*
* *

A l'ombre à la lueur des vents coupants
rien qu'une gerbe d'incendie
tient lieu de ciel fleurit ce cou
nous n'avons rien de plus précieux
rien de plus délicat que nos danses barbares
nos yeux percés brûlés ont la douceur des larmes
ont l'odeur de la terre les couleurs de l'orage
nous, les mains dans le cœur, poignards fumants, aimons.

*
* *

Dans les gorges d'oiseaux
sur la source des plumes
tu trembles d'aventure ouverte à nos couteaux
belle étrange fermée à la mort à nos flammes
tu danses d'aventure insensible à nos lames
tu frappes sans raison sur la bouche des larmes
et la plus belle nuit se refuse à tes joies.

*
* *

Comme un geste trop pur où la main se résigne
l'odeur de mort revêt ton corps et s'en nourrit
le torrent du silence a livré son tumulte
et règne sans vertige au milieu des guerriers.

L'essaim du feu du fer à la bouche des larmes
entend battre au hasard une lèpre d'ennui
et grandir une armure insensible et muette
dont l'œil tient à la mort vivante de la nuit.

*
* *

La main qui demeure attachée
cette bouche qui s'ouvre à la forme d'étoile
à peine dans la nuit le nouveau désespoir
que ce visage encore passe les derniers jours.

Les boucliers les comètes des armes
que les rochers sur eux descendent sans douceur
sous le regard perdu tenu loin des couleurs
la naissance du chant nous conduit à sa perte.

*
* *

Que l'ivre crie à présent dans la plaine
la bouche éparse dans son cri
ce n'est plus qu'une boucle absente
à notre front décoloré
ce n'était qu'une ombre tranchante
nous tenons cette lame ardente
sur des pas de sable de feu.

le marbre étendu dans la voix
la voix dans un arbre diurne
ces veines ouvertes ces branches
ces couteaux flammes dans la voix.

Hubert DUBOIS.

Le point d'exclamation

La nuit de Noël, Iéfime Fomitch Péréklâdine, secrétaire de collège (1), se coucha piqué et même froissé.

— Laisse-moi, force impure ! s'exclama-t-il, furieux, quand sa femme lui demanda pourquoi il était si sombre.

Il ne venait que de rentrer d'une soirée au cours de laquelle on avait dit maintes choses désobligeantes et désagréables pour lui. On avait d'abord parlé de l'utilité de l'instruction en général, puis on en vint au niveau d'instructions des fonctionnaires, et l'on exprima à ce sujet beaucoup de reproches, de regrets et de moqueries. Puis des questions générales on passa, comme il est habituel dans toutes les sociétés russes, aux personnes.

— Ne prenons que vous, Iéfime Fomitch, lui dit un jeune homme. Vous avez une belle place... et quelle instruction avez-vous reçue ?

— Aucune, monsieur, répondit modestement Péréklâdine, mais, dans notre emploi, l'instruction n'est pas nécessaire. Il n'y a qu'à écrire correctement, cela suffit.

— Et où avez-vous donc appris ainsi à écrire correctement ?

— L'habitude, monsieur... En quarante années de service, on peut se faire la main... D'abord, naturellement, ç'a été difficile; je faisais des fautes; puis je me suis habitué, monsieur, et ça marche...

— Et la ponctuation ?

— La ponctuation aussi... Je la mets correctement...

— Hum... dit le jeune homme déconcerté. Mais l'habitude est autre chose que l'instruction. C'est peu que vous mettiez la ponctuation... très peu, monsieur !... Il faut la mettre avec discernement ! Si vous mettez une

---

(1) C'est-à-dire un fonctionnaire de dixième classe.

virgule, il faut vous rendre compte de la raison pour laquelle vous la mettez... Oui, monsieur ! Votre orthographe inconsciente... à réflexes... ne vaut pas un liard. C'est de la fabrication mécanique, et rien d'autre.

Péréklâdine se tut et fit même un sourire modeste. (Le jeune homme était fils d'un conseiller de cinquième classe et était lui-même de la dixième). Mais à présent, Péréklâdine, en se couchant, était transporté d'indignation et de colère. « J'ai servi quarante ans, pensait-il, et personne ne m'a traité d'imbécile ; et là, regarde un peu, quelles critiques j'ai trouvées!... « Orthographe inconsciente... réflexturée !... Fabrication mécanique... » Ah ! va au diable ! Peut-être que je comprends mieux que toi, sans être passé par tes universités ! »

Après avoir mentalement adressé à son critique toutes les injures connues, et réchauffé sous sa couverture, Péréklâdine s'apaisa.

« Je sais... pensait-il, en s'endormant, je comprends... Je ne mets pas deux points là où il faut une virgule, donc j'entends, je comprends... Oui... jeune homme, c'est ainsi !... Il faut ne juger les vieux qu'après avoir vécu et servi.

Devant les yeux clos de Péréklâdine somnolent surgit soudain, comme un météore traversant un peuple de nuages noirs et souriants, une virgule de feu. Puis une seconde virgule apparut... une troisième, et bientôt tout l'horizon infini et sombre, déroulé devant son imagination, se couvrit de masses compactes de virgules volantes...

« Ne prenons que ces virgules... continuait Péréklâdine, sentant ses membres s'engourdir doucement à l'approche du sommeil... Je les comprends très bien... Je peux si l'on veut, trouver la place de chacune... et avec discernement, pas au hasard... Fais-moi passer un examen, tu verras !... Les virgules se mettent à différentes places ; à certaines, il en faut ; à d'autres, pas. Plus un acte est embrouillé, plus il faut de virgules. On en met devant « qui » et devant « quoi »... Si dans un acte on énumère des fonctionnaires, il faut séparer, par une virgule, le nom de chacun d'eux... Je sais ça ! »

Les virgules dorées tourbillonnèrent et disparurent. A leur place surgirent des points ignés.

« Et le point se met à la fin du texte... continua à pen-

ser Péréklâdine. Là où il y a à faire une grande interruption, là où il faut regarder les auditeurs, aussi un point. Après tous les longs passages, il faut un point, de façon à ce que le secrétaire, en lisant, ne se trouve pas à bout de salive.. Et le point ne se met nulle part ailleurs. »

Les virgules réapparurent... Elles se mêlèrent aux points, virèrent — et Péréklâdine vit toute une suite de points et virgules, et de deux points...

« Ceux-là aussi je les connais... pensa-t-il. Quand ce n'est pas assez d'une virgule, ou qu'un point est trop fort, on met point et virgule... Devant « si » et devant « en conséquence », je mets toujours point et virgule... Bon, et les deux points ?... Les deux points se mettent après les mots : « il a été conclu... décidé... etc. »

Les points et virgule et les deux points s'effacèrent. Vint le tour des points d'interogation. Ils sortirent des nuages et se mirent à danser le cancan.

« La belle affaire, les points d'interrogation ! Même s'il y en avait mille, je trouverais à chacun sa place. On les emploie quand on doit faire une question, ou, supposons, se renseigner sur une pièce... « Où a été porté le reliquat des sommes de telle année? » Ou bien : « L'Adminisration de la Police trouvera-t-elle possible de transmettre la présente à Ivânov, etc., etc.? »

Les points d'interrogation secouèrent affirmativement leur boucle et, à l'instant, comme sur un commandement, ils se détendirent en points d'exclamation...

« Hum... Ce signe de ponctuation s'emploie souvent dans les lettres ; « Honoré Monsieur ! » ou « Votre Excellence, notre père et bienfaiteur !... » Mais dans le texte d'un document, quand donc est-il employé ?

Les points d'exclamation s'allongèrent encore plus, et s'arrêtèrent, attendant...

« On le met dans les documents... quand... hum... ceci... cela... comment dire? Hum... Effectivement quand met-on les points d'exclamation dans les actes officiels? Attends... que Dieu m'en fasse souvenir... Hum... »

Péréklâdine, ouvrant les yeux, se retourna dans son lit. Il n'eut pas le temps de refermer les yeux que, derechef, les points d'exclamation reparurent sur le fond sombre.

« Qu'ils aillent au diable !... Ou faut-il donc les met-

tre ? songea-t-il, tâchant de chasser de son esprit ces hôtes importuns. L'ai-je oublié ? Ou je l'ai oublié, ou... je n'en ai jamais mis... »

Péréklâdine commença à se rémémorer la teneur de tous les actes qu'il avait écrits pendant ses quarante années de service, mais il eut beau faire, froncer le front, il ne trouva pas dans tout son passé un seul point d'exclamation.

« Quelle affaire !... pensa-t-il, quarante années durant j'ai écrit sans mettre un point d'exclamation !... Hum... Mais quand donc l'emploie-t-on ce diable allongé ? »

La figure souriante et maligne du jeune critique apparut à travers la haie des points d'exclamation enflammés. Les points d'exclamation, riant, se fondirent en un seul, en un énorme point d'exclamation... Péréklâdine redressa la tête et ouvrit les yeux.

« C'est on ne sait quoi !... pensa-t-il ; j'ai à me lever demain pour la première messe, et cette diablerie ne me sort pas de la tête. Fi !... Mais... quand donc met-on ce point? La voilà, l'habitude!... Voilà comme tu t'es fait la main !... En quarante ans pas un point d'exclamation !... Ah ! »

Péréklâdine se signa et ferma les yeux, mais il les rouvrit aussitôt. Sur l'écran sombre, s'allongeait toujours le grand point d'exclamation... Fi ! je ne pourrai pas dormir de la nuit !... »

Il appela sa femme qui se vantait fréquemment d'avoir été en pension :

— Maroûcha ! dit-il (1), sais- tu, mon âme, à quel endroit on met en écrivant un point d'exclamation ?

— Comment ne le saurais-je pas ? Ce n'est pas pour rien que j'ai été pensionnaire pendant sept années. Je sais par cœur toute ma grammaire. « Ce point s'emploie dans les invocations, les exclamations et les expressions de l'enthousiasme, de l'indignation, de la joie, de la colère, et autres sentiments. »

« Parfait... pensa Péréklâdine. L'enthousiasme, la joie, la colère, et autres sentiments... »

Le secrétaire de collège réfléchit...

Quarante années il avait écrit des papiers, en avait

(1) Diminutif de Marfa (Marthe).

écrit des dizaines de milliers, et il ne se souvenait pas d'une seule ligne exprimant l'enthousiasme, l'indignation ou quelque chose de ce genre...

« Et autres sentiments... » pensa-t-il. Mais dans les papiers officiels, faut-il du sentiment ? Un insensible peut les écrire...

A nouveau, derrière le grand point de feu apparut le visage du jeune critique au sourire malin ; Péréklâdine se souleva et s'assit sur son lit.

Il avait mal de tête ; une sueur froide couvrait son front... La lampe d'Images brûlait doucement dans son coin ; les meubles bien essuyés avaient un air de fête ; tout décelait la tiédeur et la présence d'une main de femme ; et pourtant le pauvre petit fonctionnaire avait froid, était comme s'il allait avoir le typhus.

Le point d'exclamation, — non plus dans ses yeux fermés, mais devant lui, dans la chambre, près de la toilette de sa femme, — dansottait moqueusement...

« Machine ! machine ! chuchotait la vision au fonctionnaire, avec un souffle froid. Bout de bois insensible ! »

Péréklâdine se recouvrit de sa couverture, mais malgré cela il voyait le follet. Il appuya le visage sur l'épaule de sa femme, et, de derrière l'épaule,... surgit la même chose... Toute la nuit le pauvre Péréklâdine souffrit et, le jour, la vision ne le quitta pas. Il la trouvait partout, dans ses bottines, dans la soucoupe de son verre de thé, dans sa décoration de Saint Stanislas...

« Et autres sentiments... » pensait-il. Il est vrai que je n'ai jamais rencontré aucun de ces sentiments là... Je vais aller à l'instant m'inscrire chez le patron... Mais fait-on cela par sentiment ? On le fait comme ça, pour rien... La machine à féliciter. »

Quand Péréklâdine fut dans la rue et appela un cocher, il lui sembla qu'un point d'exclamation se glissait sur le siège du traîneau. En entrant dans l'antichambre de son chef, il vit, à la place du suisse, le même point... Tout lui parlait d'enthousiasme, d'indignation, de colère... Le porte-plume lui parut aussi un point d'exclamation. Péréklâdine le prit, trempa la plume dans l'encre, et signa :

« Le secrétaire de collège, Iéfime Péréklâdine ! ! ! »

Et en mettant ces trois points, il s'exaltait, s'indignait, se réjouissait, bouillait de colère...

« Tiens pour toi ! murmurait-il en appuyant la plume, tiens pour toi ! tiens pour toi ! »

Le point de feu s'en contenta et disparut.

Antone TCHÉKHOV.

Traduit de russe par Denis Roche. (*Seule traduction autorisée par l'auteur*).

Alceste
ou l'Empêché

Alceste connaît la nécessité intérieure, mais il n'en dispose pas.

Depuis peu, la vie extérieure lui apparaît comme énervante, et de la lecture se dégage un malaise bientôt intolérable, comme si, malgré lui, son esprit confrontait une voix étrangère avec de mystérieuses et obsédantes rumeurs.

Il est assez surpris de se trouver à sa table, se préparant à écrire. Ecrivant, il est indisposé par la facilité de ses premières lignes et il souhaite plus de ratures, dont il estime qu'elles sont l'indice de préoccupations supérieures.

Il s'arrête bientôt, et se redresse.

« Je m'arrête, et une fois encore je passe la revue de mes incertitudes. A certains signes, que je crois reconnaître, je supposerais volontiers que le moment est venu d'écrire. Pourtant... »

Alceste cherche à modifier le mécanisme de son écriture. Mais il a connu que les signes restaient sournoisement identiques, et s'inquiète de leur conséquence. Depuis quelque temps, parmi les circonstances les plus diverses, il se surprend à écrire. (Son écriture, sans doute, ne recourt pas aux offices de l'encre et du papier, lesquels ne sont qu'un accident.) Il se trouve dans la rue, sans pensée, réfléchissant l'animation qui l'entoure — surpris, parfois, par un brusque retrait des rayons épars, qui vont se nouer autour d'une figure éclatante. Et une phrase se déroule tout à coup, sous son aspect total, à la fois sonore et graphique, sans qu'il ait pris part à cet énoncé, sans qu'il puisse croire à sa propre intervention...

« Cette procédure rappellerait les méthodes de tel

théoricien, ses applications troublantes, si je n'étais certain que l'idée qui m'apparaît soit élaborée, *déjà* élaborée. Elle est une conséquence — je veux dire une conclusion. Elle me paraît à peu près immobile. Elle est écrite... »

Alceste a bonne mémoire. Pourtant ce n'est pas sans peine qu'il retient ses découvertes, et dans cette forme, surtout, qui paraît à tel point intangible — tellement, que si elle se désagrégeait... mais un écrivain ne peut plus s'attarder à de pareilles querelles.

« La fréquence de ces découvertes, ce rapport qu'il serait si aisé, maintenant, d'établir entre quelques-unes, ma complaisance à les retenir, me contraignent enfin à les fixer, à les jeter au papier. Et c'est pourquoi aujourd'hui, par lassitude, par...

A considérer son empressement à reprendre la plume, l'on pourrait croire qu'Alceste accorde à l'action une valeur d'échappatoire. Mais il s'est ravisé. Une transcription ne lui apprendra rien qu'il ne sache déjà. Cette phrase qu'il va tracer, ce décalque qui ne lui réservera aucune surprise, l'effort même qu'il a fait pour le retenir, l'intention équivoque de cet effort — le temps de tremper la plume, ces objections se sont présentées avec leur cortège de résonances et, une fois encore, ainsi que depuis longtemps, Alceste repose une plume emplie, dont tout à l'heure, d'un geste las, il secouera les dernières gouttes.

Il est assuré, sur la foi d'un déterminisme un peu sommaire, que quelques exercices scientifiques lui ont donné le goût, peut-être l'habitude de la documentation; il prend des notes, et rassemble des « éléments ». (Pourtant il mésestime les érudits, et va jusqu'à dénoncer la facilité de certains travaux, qui prennent leur départ à la « donnée ».) Il ne veut pas reconnaître qu'une subtile paresse d'esprit l'a engagé à reprendre des procédés similaires, témoin ce grand tiroir empli de feuillets, si soigneusement ordonné, et ce papier, devant lui, où il se préparait, en fait, à « prendre note ».

C'est qu'Alceste veut réduire la surprise. A toute question, à tout problème, il veut avoir réponse prête. Il a cru prévenir des inquiétudes en faisant confiance au fait, et s'illusionne sur la densité qu'il semble conférer à ses solutions.

Il redoute peu les retours et les exigences de ses auxiliaires ; il est trop assuré de les maintenir dans une situation rigoureuse, encore qu'il ait vu ses « moyens », se libérant insensiblement, s'imposer à lui jusqu'à ce substituer à la fin même de l'œuvre — cette fin qu'il prend tant de peine à établir avec une précision suffisante, et qui s'échappe toujours par quelque imprévisible issue.

« Mes découvertes trahissent une grave persistance à poursuivre l'originalité.

« Je n'ai jamais pris, jusqu'ici, une conscience exacte des dangers de cette recherche, des déviations qu'elle provoque, de cette impureté qui paraît être son essence. Elle autorise ou nécessite les procédés les plus grossiers — qui en deviennent les plus grossiers. J'ai cédé aux sollicitations équivoques de l'expression ; je me suis abandonné aux jeux rhétoriques, à ces comparaisons rares, poursuivies et atteintes dans des joies de coureur de filles, à ces métaphores, à ces combinaisons d'images, de rythmes, d'effets habiles dont la recherche implique tant de duplicité, de telles concesions, ou un tel aveuglement... »

(Si Alceste a condamné l'écriture automatique, ou mieux ses résultats — de telles démarches il s'obstine à ne vouloir considérer que l'effet — c'est en raison même de cette pureté à laquelle elles atteignent, pureté trop immédiate, pureté brute qui ne doit rien à l'artifice — alchimistes véreux, qui prennent de l'or pour faire de l'or.

Ce n'est pas à la gratuité des démarches, c'est à leur facilité qu'Alceste répugne. Ainsi la création pure, qui devrait être en mesure de le sauver des compromissions de la technique, ne lui apparaît que comme une mise en valeur de la facilité, aux complaisances mortelles.)

Alceste médite sur les mouvements de son esprit, ce qu'il en a pu surprendre.

« Je vois, et plus encore, je regarde. Il semble que je ne puisse penser que par images. Mes opérations mentales se bornent à des rapports d'images, à des opérations critiques toujours semblables : des classifications, ou plutôt des évaluations qualitatives, ces discriminations qui sertissent l'objet d'un épais contour et l'isolent. Au-

cun jeu n'est permis dont les règles ne suivraient pas les figures, les aspects possibles de l'objet. »

(Si Alceste se permettait encore l'usage de terminologies spéciales, il parlerait de « nécessité de représentation ». Il est trop persuadé de la vanité du vocabulaire savant, et croit sage de revenir à une expression plus réduite.)

« Pour me persuader d'une présence, il me faut recourir à l'extériorisation et à ses impuretés — ainsi, dès les premiers moments, alors que j'ignore tout, hors de moi, presque hors de portée, se dresse un objet déjà quasi définitif, dont je ne puis atteindre que l'apparence. »

Alceste est bientôt las de ces discours. Il ne se maintient pas sans quelque difficulté dans l'abstraction et par ailleurs il n'est plus certain de l'opportunité d'un effort, dès que celui-ci contrarie de secrètes aptitudes.

« J'ai débuté par la peinture. De plusieurs moyens d'expression, la peinture est peut-être le plus redoutable, par cette apparente simplicité, cette complaisance à permettre l'équivoque, et sans en paraître lésée. Même s'il confond *reproduire* et *représenter* le peintre peut se méprendre sur ses démarches, étendre cette méprise jusqu'à des conceptions fort éloignées, et leur imprimer une déviation profonde, irrémédiable.

« Le peintre qui se méprend croit à l'objet, à sa réalité intrinsèque, soit qu'il s'arrête à l'apparence, soit qu'il assimile cette apparence à la réalité elle-même. Il croit à une mécanique confuse qu'il a déduite de certains rapports, à une logique grossière qui se limite au possible et à l'impossible, réseau lâche dont il se contente d'avoir le sentiment, tâchant à n'en pas trop distendre les mailles. — Ainsi je me suis accoutumé à cette rigidité du réel, à l'impossibilité apparente de le mouvoir selon d'autres voies que les siennes propres.

« Lorsque je vins à la littérature, j'imaginai qu'il n'importait que de transposer une technique, erreur fatale qui reportait à l'écriture des méprises sur les fins réelles de la peinture, aggravée des similitudes que je croyais pouvoir établir entre les deux expressions ; surtout, je ne soupçonnai pas que ce changement de moyen, de quelque manière que je l'envisageasse, allait remettre en question toute ma conception de la réalité.

« Ainsi, m'exagérant et trahissant Flaubert, je me proposai d'atteindre à cette « objectivité » dont les résultats littéraires semblent bien imputables à l'intégration d'erreurs picturales, me trouvant bientôt réduit, par les acquiescements répétés aux mêmes représentations, par la nécessité de multiplier les lois pour ne pas devoir les enfreindre, à cet aveugle consentement à l'apparence qui, par dérision sans doute, a pris nom de Réalisme.

« Par les moyens de ce réalisme, j'entrepris la mise en œuvre de cette apparence dès laquelle je m'arrêtais. J'usai de la « description » avec une sûreté, une maîtrise qui allaient enfin me mettre en garde.

« Rien ne se passe qui ne soit descriptible », tel était le principe qui assurait mes démarches, paraphrase hypocrite d'un postulat d'ordre scientifique — « rien ne se passe qui ne soit *mesurable* » — pierre philosophale qui transmuait et réduisait toute inquiétude.

« Délibérément tourné vers l'extérieur, acculé à des incompatibilités que je ne discerne qu'aujourd'hui, j'en vins au théâtre (que j'estimais devoir être « le contraire de la littérature »), dont quelques procédés, développés au mépris ou aux dépens des autres, me permirent de monstrueuses et satisfaisantes réalisations. Ma prose eût pu se comparer à quelque peinture mobile, à plusieurs dimensions, où le vocabulaire circonscrit n'eût fait office que de couleur, si, sans que j'osasse peut-être en convenir, les mots n'avaient mystérieusement débordé ces étroites limites.

« Ainsi le monde extérieur, quelle que fut sa diversité, je n'en pouvais représenter qu'un aspect toujours pareil par l'opération de quelques signes invariables.

« L'objet » se refusant, je me tournai vers le « sujet » — telle fut du moins l'expression par laquelle je convins d'indiquer un nouveau champ d'expérience : la philosophie allemande m'a joué plus d'un mauvais tour. La révélation de l'introspection fut moins une découverte qu'une définition, la mise en œuvre d'un mot, d'une justification. Il se devait que j'assimilasse l'introspection à une démarche visuelle: le mot se trahissait lui-même...»

« L'habitude de composer mon attitude et de vérifier mes démarches, la grande attention que je porte aux gestes, considérés comme une résultante, comme le reflet minutieux des mouvements intérieurs, la nécessité sinon

le besoin d'en établir les départs, quelque aptitude à provoquer ces représentations mentales où l'esprit,tout à la fois acteur et spectateur, découvre ses ressorts, un souci obscur, mal justifié, de consigner ces éclaircissements, d'autres raisons, trop excellentes pour qu'il m'en souvienne, me décidèrent à prendre le prétexte d'une brève aventure pour exposer, non sans une coupable complaisance, les jeux de mon esprit. Démonstrations dont la rigueur me semblait proclamer l'évidence, vains raffinements de la subtilité, mirages d'infinis qu'un vocabulaire trop étendu allait réduire à des combinaisons purement verbales... deux cents pages exposèrent, commentèrent, hypertrophièrent un événement auquel la vie, le « temps » réel ne prêtaient guère plus de quelques minutes. Appliquant l'acuité de ma vision aux gestes d'une figure, renouvelée avec soin dès la moindre mutation du décor, tantôt subordonné à la représentation, tantôt la subordonnant, je *décrivais*... Le résultat, dont j'avais lieu d'être satisfait, me paraissait la trahison définitive du réalisme. Il me fallut quelque temps pour connaître que je lui avais sacrifié sans mesure et que cet ouvrage l'avait mené, et moi-même, à un aboutissement insoupçonné.»

Alceste ne s'inquiète pas de faire un sort à une préoccupation qui incline visiblement le sens de ses ouvrages, quel qu'en soit le véhicule. On peut la toucher dans certains vocables dont les variantes, les retours fréquents indiquent la permanence.

Tel ce verbe « communiquer » lequel a dû lui paraître une justification suffisante, sinon la raison d'être de ses démarches, et aussi ce terme délicat d' « émotion esthétique » dont la commodité devait finir par l'impatienter.

Alceste a pu croire à la possibilité, à la nécessité de la communication, dès qu'il eût considéré les éléments premiers du véhicule littéraire: le *mot* semble essentiellement expansif, facteur de liaison qui présume un interlocuteur —— et son principe n'est-il pas dans le dialogue intérieur, où l'esprit se cherche et se précise. (Le monologue intérieur n'est que la conclusion d'un dialogue, du débat intérieur qui le précède.) Si l'on considère les mécomptes résultant d'une négligence, il faut bien envisager la possibilité d'une telle origine, quels qu'aient été les accidents postérieurs du mot. Et si Alceste a sur-

pris la vanité de tout essai de « communication », s'il a connu que l'homme reste isolé et sans contact possible hors de lui-même, il n'en est pas moins certain que les mots portent le poids, le signe indélébile de la tentative qui fut leur occasion.

Ainsi, se croyant peut-être obligé de les seconder, Alceste cherche à communiquer la représentation d'une réalité qu'il veut unanime, vraisemblable sinon vraie, réalité vue par tous d'un même regard, montrant à tous un même visage.

On peut croire que l'homme est impuissant à créer *autre chose* que ce qui apparaît comme la réalité, cette réalité menteuse édifiée de toutes pièces, que la toute-puissance du Merveilleux ne parvient qu'à bouleverser, et compose diversement un paysage toujours pareil.

Alceste sait les vertus du vraisemblable, vérité plus efficace, et enfin plus humaine que le « Vrai » ou ce que l'on peut en atteindre, qui touche immédiatement, avec une sûreté presque embarrassante — ce vraisemblable qui donne satisfaction à la foule des esprit sommaires, accoutumés aux solutions approchées, et qui gagne l'indulgence des mieux avertis, complaisant à son équivoque, insouciant d'un accord dont ils se déprennent à loisir.

Il s'efforce de connaître quelque Identité supérieure, d'orienter les forces que cette connaissance émeut. Il ébranle certaines résonances, surprend des correspondances et les force.

Alceste ne dédaigne pas de solliciter le passé ; plutôt que de lui soumettre un objet et de prendre conseil, il le situe ou l'insère dans certaines données historiques, attentif aux métamorphoses qu'il ne manque pas de subir.

Ainsi de cette « esthétique » dont il parlait si aisément, il a surpris la création récente, combien était dérisoire cette « Science du Beau », produit d'un positivisme aveugle. Si « art » et « artiste » sont de tous les vocabulaires, il a fallu quelques événements pour leur donner une signification toute particulière, et bientôt monstrueuse, qu'Alceste ne souffre plus.

Cette Beauté — qui toujours fut une résultante, dont on prenait soin de n'avoir pas cure, — l'on veut l'atteindre immédiatement, la réaliser en soi — et pour la

mettre à la portée de tous, la fin du siècle dernier a présenté les plus abominables filtres, les incantations les plus grossières.

Pourtant Alceste reconnaît qu'il cherche à produire un « épiphénomène »; (il accepte ce mot savant, dont la pertinence l'enchante) lequel superpose à l'émotion une présence étrangère qui la nuance, la dérive. Aussitôt ébranlée, liée à l'expression au point d'y confondre ses frontières, l'émotion s'engage dans la voie même qui lui a été offerte, où elle ne gardera d'elle-même que son mouvement, sa vibration profonde.

Dissimulés sous une expression concertée, des moyens secrets provoquent un émoi bientôt répandu dans l'expression même dont il procède, et qui confère à l'artifice un degré insoupçonné.

(Il ne faudra qu'une inattention, un oubli, peut-être, pour perdre de vue ce double mouvement, pour se persuader de l'évidence d'une émotion spécifiquement esthétique, qui se puisse ébranler aussitôt...)

De l'artifice, tangent à cette émotion qu'il importe de ne pas diffuser, Alceste n'use que dans les limites d'un ordre impliqué dans les mouvements les plus obscurs de l'esprit, autant que dans ces démarches où il paraît le mener jusqu'à ses limites dernières (celles-ci coïncident, peut-être, avec les limites de sa sphère d'influence), un ordre consacré par un formidable silence, par un refus de justification, par un consentement tel qu'il semblerait que l'esprit humain, soulevant un pareil doute, requérant un tel éclaircissement, aboutirait à se mettre lui-même en cause : l'ordre logique.

Ce n'est pas sans raison qu'Alceste tourne vers la fenêtre un regard insistant. Il cherche à éviter la pensée qui le presse, il sollicite le décor. Ces maisons, ces nuages, ces dessins immuables s'offrent sans espoir, dans leur morne stérilité.

« Je ne suis pas rationaliste! s'écrie-t-il brusquement. Et non content d'un tel exploit, Alceste saisit un coupe-papier et en frappe violemment sa table.

Il l'a reposé avec lenteur, mécontent de s'être surpris à justifier son geste par les soins d'une théorie infiniment complaisante.

Rationaliste, et s'il le faut cartésien, il le serait par son anxiété d'aboutir, de trouver dans la « solution »

— ou simplement dans ses moyens — un apaisement éphémère. Empressé à réduire, il a tout exigé de la raison. A l'entendre, il serait de ces malheureux que le mystère énerve, que la poésie inquiète jusqu'au malaise, de ceux qui se préoccupent de comprendre et non de connaître.

Il ne conteste pas les découvertes qu'il a faites alors qu'il disputait de ces théories où l'esprit se trouva directement mis en cause. Il a effectué les retours nécessaires sur un passé qu'il ne lui était plus possible d'abandonner à des formules définitives. Il a réprouvé que l'on puisse prêter sans mesure à la raison, il a fait avec soin le procès de son intelligence. Mais son âme reste le champ-clos que se disputent un précepte acquis de l'extérieur et des tendances secrètes, celles-ci trop prochaines, celui-là trop barbare pour lui dicter enfin la règle qu'il implore.

« Ah ! laisser tout cela, murmure Alceste. « Trancher par un geste aveugle le dérisoire et funeste écheveau qui oscille devant moi. Mais je ne suis pas dépourvu que du glaive infaillible — mon esprit scrupuleux se refuserait au superbe abus du pouvoir, à la confusion des valeurs que se permet un Alexandre.

« Je ne suis préoccupé que d'esthétique, d'une éthique de l'esprit... Je me soucie de raison suffisante, de fins dernières, il me faut une référence, quelque « précédent » à qui pouvoir en appeler, une justification dont je fais ma triste sauvegarde. »

Vaines terreurs, faux-fuyants ! J'en appelle à l'impulsion intérieure, à la création pure, à ses mandats infaillibles !

Il se précipite, écarte une revue qu'il s'indigne de trouver là, rapporte à sa juste place une manchette dont on pourrait craindre qu'elle ne gêne le poignet — l'encrier retentit sous la plume, voici le papier, tout prêt...

Trop prêt. Il provoque Alceste, le nargue et l'appelle de toute sa surface, impitoyablement blanche, impitoyablement vide. Pas une ligne ne s'offre qui en puisse suggérer une autre, pas un mot qui fasse rebondir la pensée, pas même une de ces ratures qui invitent l'esprit à se poser, à la brève détente d'une opération ma-

chinale — « Ah ! croire que la première phrase est un « présent du ciel », ou simplement s'il suffisait d'y croire... »

Il a reposé la plume. Il n'a pu s'empêcher de remarquer l'encre fraîche, qu'elle se mêle à l'encre déjà coagulée qui tantôt *aussi* était restée dans la gorge. Mais cela vaut mieux, sans doute. Alceste est prévenu du vertige factice de l'écriture automatique, morne duperie où le Hasard compose avec la Grammaire.

« Je n'ai jamais été en mesure d'écrire une « histoire dont je ne connaisse rien », de prendre le merveilleux départ vers l'inconnu. (Peu après, je donne à mon empêchement des raisons de discipline). J'ignore la superbe du « bon plaisir ». Un événement m'inquiète si je ne parviens pas à me situer dans son ensemble. Il en est ainsi de l'impulsion lyrique dont je n'éprouve que la force aveugle et que je maîtrise plutôt que de ne pas la définir.

« Je ne parviendrai jamais à ne pas « construire ». Trop de liens m'empêchent de m'évader, de me détacher de mes figures. Jamais un personnage, un sujet ne m'échappent, fuyant vers leur vie propre.

« Je m'inquiète de la gravité d'une démarche, et je cherche dans la *préméditation* mes facteurs d'importance ».

« Je suis avide pourtant de surprise, et m'impatiente de découvrir un auteur assuré de ce qu'il va dire, ses vains efforts pour donner le change — mais je ne suis pas plus certain que, si l'on ignore tout de ses propres intentions, l'on puisse communiquer cette ignorance ; le lecteur est trop accoutumé à ce que l'on compte avec lui, et plus encore avec ses défections qu'avec sa complicité, pour ne pas se croire toujours averti...

« J'ai cru devoir intégrer l'intelligence, et j'assiste impuissant à ses exactions. Ses défaillances, ses méprises ne me laissent d'autre recours que la constatation, nuancée selon mon humeur d'amertume ou d'ironie. Je me garde de toute reconnaissance, de tout essai de redressement, dans la crainte de faire son jeu et l'affermir...

« Ai-je assez tenté de me surprendre, écrivant d'une

haleine, proclamant par avance que le résultat serait médiocre, que cela n'avait pas d'importance, allant jusqu'à user d'un papier douteux, de ce méchant crayon qui interdit tout sentiment du définitif — ce tabac dont j'ai pris l'habitude, n'est-ce pas en ce qu'il me démunit qu'il faut voir la raison de sa faveur ? N'ai-je pas admis l'étrange valeur qui s'attachait aux ouvrages écrits comme en se jouant, pour reposer ou pour distraire — tel Voltaire mésestimant *Candide* au profit de *La Henriade ?*

« Quel vertige lorsque, me croyant requis tout entier, il se présente une idée étrangement claire, détachée de la préoccupation actuelle, et de telle pureté, de telle qualité que je me vois contraint à quitter pour la suivre l'obscur et vain labeur auquel je m'adonnais.

« J'en suis arrivé à accorder de l'importance aux gestes qui accompagnent la création et parfois s'y mélangent — ainsi ces dessins mystérieux naissant sous ma plume, ces interruptions brusques, cette agitation qui soudain me soulève, qui se dépense en désordre. Où d'aucuns, sans doute, ne trouvent qu'une détente légitime, je prétends reconnaître le misérable exutoire de quelque pure invention, refoulée par les sollicitations de l'intelligence. Je connais la sérénité, voisine de la torpeur, où m'a plongé le ronronnement de ces rouages parfaits, dont le mécanisme est réglé de telle sorte que jamais un raté ne me refuse l'accès de ces voies infaillibles, fruit d'une longue industrie, qui mènent aux mirages — et s'il en faut creuser d'autres, le bruit même de la foreuse... »

Il est remarquable que, s'il est susceptible de faire une judicieuse critique de certains moyens de découverte dont sans doute il abuse, Alceste soit tellement impuissant à établir un équilibre entre cette « intelligence » dont il parle et une « création pure » dont il semble prendre une idée pareillement nette. Mais sans doute qu'Alceste ne dispose pas de sa clairvoyance. Il n'est pas parvenu à l'indépendance, à la maîtrise quasi-absolue de ses facilités qui permirent à tel théoricien, à la suite d'une démonstration dont la rigueur devrait exclure la possibilité de toute autre démarche, de prouver une libération d'autant plus impressionnante.

Il est vraisemblable qu'Alceste redoute de se voir réaliser, et peut-être non sans une grave aisance, un exercice aboutissant à dissocier deux éléments dont il considère que le concours est chose essentielle.

Pour avoir surpris leur différence, Alceste est réduit à ne plus envisager ces moyens que singulièrement. Et s'il crut à l'intelligence au point de considérer toute œuvre non discursive comme impuissante à la manifester, il s'avoue malaisément que seule, aujourd'hui, telle Poésie est en mesure de l'intégrer absolument, immanente et secrète.

Mais il est incapable de ce lyrisme dont il ne tente plus de se taire la présence. Il en préjuge par le sentiment irrévocable du chaos intime, de la nécessité d'un ordre, d'une élection. Il le dégrade par les maladresses ou les refus de l'esprit — alors que chez d'autres une souple intelligence s'adapte aux courbes intérieures, se répand et se perd dans la projection qu'elle assure...

Alceste se lève brusquement.

Il fait le tour de la chambre, une fois, puis deux, en martelant ses pas. Une gravure, des livres, une autre gravure. La fenêtre tentatrice : ne jeter qu'un coup d'œil dans la rue, sans même ouvrir la croisée...

Une petite fille joue au ballon. Un chat suit des yeux une scène invisible. Un homme est sur le point d'être accroché par une voiture, il court, la voiture beugle, le chat s'enfuit. La petite fille laisse rouler le ballon qu'un méchant gamin, sans doute...

Alceste s'est rassis.

Ainsi que de coutume, la rencontre de la vie extérieure l'a laissé dépourvu, pénétré d'étonnement et d'un pénible sentiment d'impuissance, comme s'il subissait à chaque fois l'échec d'une mystérieuse entreprise.

Il médite sur le spectacle qu'il vient de surprendre, qu'il considère déjà comme une « scène »; car il cède malgré lui à ce besoin de sectionner la vie, d'isoler ses figures en dissimulant avec art la violence qui lui est faite.

« La distinction n'est-elle pas effrayante entre ce court spectacle, mes propres mouvements pour l'approcher, et le mouvement de mes idées. Quelle rupture entre ce monde extérieur, monde de mes sens, et le

monde de mon esprit — quelle vanité que de vouloir les unir, ou seulement les concilier, comment pouvoir saisir et reconstituer et représenter *cela*.

« Et si, après de graves errements, j'ai cru trouver le seul facteur commun, — la vie — n'est-il pas de telle envergure que de le révéler supprime toute différence, tout secours ? Mes perplexités naquirent du spectacle, de mes efforts pour parfaire un compromis entre cette réalité que je ne puis toucher directement, et cet esprit qui ne se manifeste que par son entremise. »

La culture de l'inquiétude n'est pas sans avantages, témoin la désinvolture d'Alceste à laisser pendante la question posée.

Il doit être resté sourd aux voix qui le soufflaient, car il se défie du subtil opportunisme de l'intelligence, dès qu'une affirmation apparaît comme trop indiquée, comme la seule possible, la seule véritable... Il préfère détourner la tête que de se confier à un parti-pris qui pourrait être une duperie. (Son mal n'est autre que le péché de scrupule, secrètement lié au péché contre le Saint-Esprit...)

Cette proposition sur la vie, et singulièrement ce mot devant lequel un Alceste ouvre toujours le débat de la majuscule (le déplorant sans pouvoir s'en empêcher) représente quelques mésaventures.

Certains, pour qui de s'en tenir par exemple à l' « esthétique » ne peut être le fait que d'un esprit superficiel, curieux uniquement d'anecdote, se sont fort préoccupés de *vivre,* de se procurer des solutions immédiates.

Alceste, qui répugnait un peu à dénoncer leur empêchement initial, (qui n'eût plus été un *effet*), crut bien faire en les suivant sur ce terrain, non sans restrictions mentales.

Après leur avoir sacrifié sans mesure — l'urgence de négliger celle-ci n'en est pas un des moindres attraits — Alceste s'est bientôt dépris de ces manifestations par trop littéraires, trahies par leur formule même : geste gratuit, mouvement perpétuel, évasion, acte pur... autant de démarches éperdues et fort simples qui aboutirent à sa dispersion, à sa perte.

« J'avais cru imputer à la « vie », bien avant de savoir ce qu'il importait d'entendre par ce terme, la difficulté que j'éprouvais à écrire.

« Je relevais une telle incompatibilité entre certains effets venus de l'extérieur et leur transcription — ou seulement entre le sentiment qui m'animait — que je justifiai sans peine la rupture, mon choix assurément partial de l'action directe, dont j'exigeai le maximum. Je ne distinguai pas entre les démarches grossières de la vie extérieure et celles de la vie profonde qui seule importe, confondant l'homme *viveur* avec l'homme *vivant*.

« Je connus le goût de mort de la violence l'angoisse d'éprouver que la vague se retire — la crête éblouissante n'est plus qu'une frange terreuse d'écume, qui se disperse en silence. Et lorsque je retrouvai une phrase admirable, si grave de disponibilités, et simple au point que l'on appréhende quelque aveuglement, n'osant consentir une solution aussi réduite, n'est-ce pas qu'une pudeur inquiète, une modestie à laquelle je m'oblige vis-à-vis de moi-même qui m'empêchèrent de m'écrier « quid hoc ad aeternitatem ? »

Des éclats de rire bruyants interrompent Alceste. Ne parle-t-il pas devant une assemblée ? L'on se gausse de la citation pédante, de ses prétentions métaphysiques, de ce que l'on imagine qu'il faille de légèreté, de suffisance pour autoriser une telle profession de foi.

« Eternité », répète Alceste piqué au jeu, et qui ne dédaigne pas de dépasser sa pensée, afin de pouvoir aisément la réduire.

« Les manifestations immédiates sont la trahison, la parodie de cette vie dont elles se réclament. Incapables de la permanence, dédaigneuses d'un Temps inaccessible, elles consacrent ce Moment qu'un habile sophisme assimile à la Durée. Il semble que l'homme, lorsqu'il cherche à se dépasser, se défait de la contingence. Il s'évade du réel, c'est-à-dire du présent, pour se mouvoir dans le plan de la durée — de la vie. Il répugne à l'accident : il requiert de ses créations qu'elles anticipent à sa naissance et outrepassent sa mort. Dégagé des gestes innombrables qui ne font que transmuer, je requiers le geste singulier dont l'ordre est si proche de la vie pure qu'il en est comme l'émanation... »

Alceste est resté un moment pensif. Ce qu'il entrevoit, ce qu'un tel propos lui permet d'entrevoir n'est plus que songes, charmes.

« Mais une passion sacrilège m'emporte ; je ne me satisfais pas d'une si pure contemplation, je ne puis pas ne pas agir, et je pertube, je violente, j'exaspère cette révélation par le désir furieux de l'exprimer. Je veux, en raison même de l'intensité de son contact, *manifester* ma connaissance.

« Et y a-t-il une autre voie que celle suivie par la vie elle-même dès qu'elle se manifeste : la représentation formelle — l'action ?

« Et dès lors, action pour action, représentation pour représentation, moment pour moment, où situer la différence que je poursuis ?... »

Alceste croit pouvoir répondre. Il a éprouvé une soudaine tiédeur, comme s'il avait rencontré une de ces certitudes qui sont à la base de l'être.

« C'est qu'il s'agit d'autre chose, encore, que de la vie pure, de l'acte singulier. Il s'agit d'un acte second, lié au premier par des rapports dont la qualité est toute la raison de mon incertitude.

« Ce double jeu détermine l'artifice, et précisément sa *duplicité*.

« Ainsi, que de solutions à chaque fois renouvelées, entre l'écrire, et l'écriture. Une forme seconde se superpose à la forme première et sans cesse l'arrête, la définit, la fixe. Et la qualité, la Perfection n'est-elle pas le prix d'un tel arrêt, le degré le plus haut de l'immobilité ?

« Soumise à la constance dans l'élaboration, gage ou secret de sa permanence, l'œuvre se libère de l'accident.

« Devant soi l'on projette une sphère, quelque forme pénétrée d'un souffle qui l'anime sans la mouvoir. La durée ne serait-elle pas dans la Perfection elle-même? »

Alceste s'abandonne à la certitude naissante.

Son démon le reprend. Quelle est cette soudaine quiétude, d'où vient qu'il se repose ainsi, comme si tout n'était que certitude, comme si, en vérité — il jette un regard à la feuille de papier — comme si il n'y avait plus qu'à écrire !

Avec hâte, Alceste remonte le cours de ses pensées, s'égare dans ses divagations antérieures.

Il éprouve anxieusement chacun de ses souvenirs, s'interroge sur le sentiment qu'il entraîne, inquiet d'y

trouver quelque certitude équivalente à celle qu'il a cru s'assurer. Hélas, chacune de ces préoccupations se présente avec la même gravité, chacune d'elle se réclame de l'infini et propose une solution absolue. Et toutes pourtant sont appareillées en un point qu'il suffirait d'une imperceptible insistance pour qu'il les unifie, et du même coup...

Un espoir insensé soulève Alceste — mais non, il ne doit pas être prêt pour une pareille tâche.

Et ces problèmes familiers reculent et se dispersent, espaçant leur intervalle à mesure qu'Alceste les regarde fuir, avec une lassitude infinie, non sans observer que tous présentent, parmi leurs visages impitoyablement multiples, la vaine affinité dont il ne dispose pas.

Il se reprend encore. Il ne prétend pas finir ainsi dans le désordre et la veulerie. Il se juge sévèrement, car s'il écrivait il ne se permettrait pas cette hâte, cette désinvolture à garder pour la fin — ainsi que la littérature le conseille — les questions essentielles, et à les esquiver aussi légèrement.

Donc, redressant la feuille de papier, reprenant la plume, parce qu'elles l'énervent, et s'il le faut pour ne plus devoir les ranger, ou ne pas se lever avec la conviction d'avoir perdu la partie, pour effacer le remord obscur de n'avoir pas poursuivi une solution qui, un instant, paru tellement proche, tellement aisée, qu'il n'a pas obtenu parce qu'il ne l'a pas forcée — il va transcrire ces deux ou trois phrases qui encombrent sa mémoire, et qui, à tout prendre...

On a frappé à la porte.

— « Bonjour cher ami. Je vous dérange ?

— « Oh pas du tout, je termine précisément une page... Débarrassez-vous... »

Alceste tend la main droite, tandis qu'il retourne de la main gauche, avec un sang-froid remarquable, la feuille de papier qu'il est utile, qu'il est indispensable laisser blanche, au verso.

Hermann Closson.

Poèmes

TOUJOURS

Les baisers comme la brise qui soulève les vagues de la nuit
les baisers les baisers
s'emparent des corps déliés
Le regard de la nuit rejaillit des lèvres amoureuses
Les yeux feux-follets
deviennent des oiseaux blancs
Sur leurs ailes
la nuit envoie ses silences
Qu'est-ce que la nuit sans les lumières d'incendies ?
La nuit sans lumière
se brise dans un baiser noir

AINSI FONT FONT FONT

L'aigle dansant des nuits sans ombre
Le soleil sans pardon du désespoir
L'épreuve qui consiste à départager les cœurs
selon qu'ils sont tournés vers l'éternité ou vers le transitoire
Le bien et le mal alternant selon la position des étoiles
Le jour qui vient la nuit qui va
La bouche qui baise la langue qui boit
Pareil à la mesure du temps
Pair et impair
Noir et blanc

ADIEU

La bouche de la mer comme un cratère de feu recueille les naufragés. Les yeux se perdent au fond de l'abîme creusé par les vents des sépulcres. « Armez-vous de verges et de mansuétude, s'écrie le serpent de l'écume, n'épargnez ni les sirènes ni les vagabonds aux écailles luisantes, prenez garde au levant du ciel, il est rempli de sentiments prodigieux, les sentiments créent l'inquiétude, et l'inquiétude la perversion, prenez garde au levant ! » Mais un orage puissant comme l'amour emporte les vagues et les paroles, l'arc-en-ciel sépare le ciel des eaux de la mer, c'est l'arc-en-ciel qui nous délivre de la mer, ah! prenez garde aux immensités houleuses de la vie, ne vous fiez pas à la seule, à la sombre, à la persistante, à la muette et traîtresse misère.

J'ai semé la lumière des sphères, j'ai répandu l'ivresse noire, j'ai rendu l'accueil qui me fut donné.

LE SANG MERVEILLEUX

La nuit a versé mille oiseaux sur les toits
Elle a fermé les rideaux du ciel amer
Caché dans une fontaine odorante
Les larmes des amants les baisers de l'amour

ô nuit de lueurs arrachées au firmament
Nuit dernière nuit première d'un corps sans voiles
Nuit obscure nuit pure nuit éphémère
L'éclat d'un baiser la transforme en jour

L'âme aérienne se dissout dans l'amour
Eblouis dans la nuit infinie nous cédons
Au charme impudent qui submerge la vie

Détachés des rives d'un destin lumineux
Nous sommes libres et la nuit enfin se mêle
A l'éternité châtoyante du rêve

LA TERREUR DE VIVRE

Les traits de feu s'impriment
dans la chair des enfants
qui deviennent des écailles d'or
La main de feu pétrit les formes visibles
Mais sous la chaude saveur des fruits à peine éclos
l'accoutrement des moineaux au soleil se brise
Toutes les écharpes d'azur sont déployées pour toujours
Les oiseaux de la terre comprennent l'amour
Sur des nuages de flammes
sur des carnassiers
le vent rentre dans son ciel de sable et de neige
de neige et d'écume
de neige et de feu
Le vent s'en va comme les cheveux au vent
comme l'enfant le jour
Le vent s'élève dans les âmes
dans les âmes de vent
le vent comme le feu

A NOUVEAU

Une main de présage comme une étoile rouge
sépare les hommes de la terre
L'orage emporte les cœurs
Le miroir des âmes le soleil s'épuise
en donnant la lumière aux fugitifs aux nuages
Plus abîmé que l'abîme
plus perdu que l'éperdu
le regard le cristal d'amour se lève
vers le matin des tonnerres et des flammes
Les yeux de l'abîme comme la nudité pure
Les yeux de l'éperdu comme un jet d'étincelles

Maxime ALEXANDRE.

La course au placer

Un gentleman dont l'hôtel campe son perron à colonnes devant les jardins de Kensington suspend en général aux murs de son salon autre chose qu'une paire de sandales trouées, un pieu ferré et un couteau à cran d'arrêt. Mais John Butler qui dans son fauteuil de cuir abandonnait à ses trente-cinq ans la perfection d'un corps athlétique, ne les eût pas décrochés pour le Prince de Galles. « Les sandales de la fortune », nous disait-il. Il les portait le jour qu'il gagna cette fameuse course au placer où il puisa ses millions. Mais nul ne comprenait cette panoplie. Un soir, à l'heure où Hyde Park se prostitue, il consentit à parler :

« C'était dans le Transvaal septentrional. On venait de découvrir des gisements aurifères dans le Waterberg. Nous fûmes groupés à cent soixante miles au nord de Pretoria. Quinze heures dans le petit train de Pretoria à Pieterburg, alourdi de dix wagons. Un train d'hommes comme on n'en voit qu'à la guerre, en Europe. Toute une nuit, il traîna sur les plateaux déserts des corps, des ronflements, des sueurs. Et au milieu du roulement, des cahots, de l'essoufflement des machines et du craquement des boiseries, il traînait cette chose terrible, mes amis : le mutisme hargneux et rêveur de ces figures sous les lampes fumeuses, dans l'air opaque que trouaient brusquement le bruit d'un bidon débouché ou le chant d'un gamin assis en face de moi ; le gosse répétait: « Vous allez voir, les gars, vous allez voir si j'ai des jambes ! » On dut le réveiller à l'arrivée...

Nous restâmes là, au bord de la voie ou dans les champs, toute la matinée, à rôder et à nous dévisager. Je me souviens que j'ai mâché des feuilles de thé pendant trois heures au bord d'une plantation. Je voyais émerger sur les crêtes des hommes, des voitures

traînées par des bœufs ou des chevaux. Il en venait de Pretoria et de Johannesburg, de Lynsdorp, de Barberton, du Kaap. Dans le village, devant de grands panneaux indiquant l'itinéraire et le règlement de la course, on s'écrasait. Les mâchoires tremblaient.

Puis on entendit les trompettes, et au bout d'une heure, ce fut comme une marée qui s'immobilise. Des attelages descendaient encore des collines, au galop. A chaque flot d'arrivants, on recevait des poussées dans le dos. Il y en avait qui tombaient d'épuisement au départ.

Je vous ai dit, je crois, qu'on devait partager le placer en lots épars, à choisir dans l'ordre d'arrivée. Entre nous, je connaissais l'ingénieur chargé de l'affaire. J'avais vu le placer avec lui. Il avait fait remuer la terre un peu partout. Sur dix lots, neuf étaient douteux. Mais il y en avait un, ah !... tout ce que j'ai en sort. Il me le fallait. J'avais vingt-quatre ans. Je m'entraînais tous les soirs au Pretoria-Club. Vingt-cinq miles, jusqu'au placer ? Je courais plutôt le mile... Bah ! mes yeux ramassaient déjà l'or des maillots jaunes, et des cheveux de Jim Driscoll, mon cousin, qui partait devant moi. On était en automne, en plein soleil. Il y avait à gauche dans la forêt des arbres d'or...

Mais nous étions vingt-deux mille, vingt-deux mille hommes rangés sur un front interminable dans les champs, sur les vallonnements. Une armée profonde et multicolore, qui n'attendait qu'un coup de canon pour se ruer à la fortune. Devant moi, à mes côtés, un flot de têtes ; des mentons gras, pointus, carrés, tournés à droite vers le signal du rush; des cous de brique — comme roulés dans la poussière de Johannesbrug — sous des cheveux blonds, noirs, gris, blancs ; des bras arcboutés sur les genoux, des murailles de dos inclinés, que j'aurais voulu franchir d'un bond. Un vieux, à ma gauche, un laboureur vêtu de velours et de cuir, regardait mes jambes nues, et crachait. Derrière, un peuple d'yeux. Des regards qui rasaient les têtes, puis la plaine, trouaient les monts, pour converger au fond d'un trou où brillaient des pépites. Une houle d'appels, de soupirs ; des cris d'impatience, des piétinements, et de grands vides de silence ou tomba le coup de canon.

Du vallon où je courais, je voyais des silhouettes

faire aux collines une crête mouvante, ou glisser à flanc de coteau, sur la bruyère. En un quart d'heure, malgré les interdictions et les grands poteaux indicateurs, des plantations de café et de thé furent piétinées, dévastées. Les Noirs s'enfuyaient ou s'accroupissaient sous les feuilles. Quelques coureurs dévalaient brusquement, comme un grain détaché de la grappe. Le sol était meilleur dans le bas-fond : Un gazon souple, près d'un ruisseau, en lisière d'un bois. J'avais pris l'allure des grandes courses. Jamais je n'avais été si calme. Parti dans les derniers, j'étais prisonnier. Il s'agissait de sortir du cocon. Après la confusion du début, des pistes se traçaient ; les traînées de coureurs, vaguement parallèles, se régularisaient sur les coteaux, et dans le bois sous les saules et les eucalyptus. Nous tissions la course. Mais j'étais presque seul le long de mon fil. Un à un je rejoignais les autres. Je les rencontrais d'abord par groupes, puis isolés, et je les proposais à mes jambes, comme des relais: « avant cet arbre, à ce mamelon ». Bientôt, je ne cherchais plus qu'à deviner les coureurs. Déjà la soif allongeait les faibles au bord du ruisseau, la tête enfouie dans les joncs palmites et les larges fleurs. Pendant quelques minutes, deux grosses fesses se balancèrent devant moi, les épaules sautaient comme des seins de nourrice ; ça m'amusait, le pauvre bougre s'étouffait. Je me souviens d'un boîteux qui durant un mile se maintint à ma gauche, soufflant et claquant des mâchoires, comme un chacal. J'allais plus vite. Il bondissait, retombait sur sa jambe courte, butant contre mon épaule avec une régularité de balancier. Dans une côte, il lâcha pied. Si vous aviez vu comme il s'accrochait aux racines des pieds et des mains, et de toute la force de ses rêves à mes chevilles qui s'en allaient vers l'or ; comme si j'allais le tirer par ses regards de haine et de supplication ! Quelle course, mes amis ! J'en ai croisé un qui pleurait comme un gosse ; et un autre étendu la face dans l'herbe avec une semelle de boue marquée dans le dos, et une oreille écrasée dans le sang. Il y en eut aussi que la chaleur assommait. En descendant à travers bois, j'ai trouvé un type énorme, lacéré par les broussailles, tête nue, le ventre plissé, la figure ronde de graisse, de terre et de sueur. Il criait : « Là mon vieux, là ! », et se jetait sur

les feuilles mortes ensoleillées. Et malgré les mâchoires baveuses, sous les yeux fous, ses pommettes restaient comme des fleurs. C'était grotesque, et j'avais peur.

Soudain je crus m'être égaré. Je ne voyais plus les immenses panneaux rouges qui de demi-mile en demi-mile jalonnaient la route. A perte de vue s'étendaient des buissons épineux, des herbages bordés de fourrés épais ; ça et là des huttes de Zoulous ; des collines minuscules, en forme de furoncles ; de grandes plaques de bruyère rose ; des dépressions humides, qu'on appelle là-bas des « pans », où foisonnent des acacias ; des oiseaux y voletaient, rouges, verts, dorés ; je ne les gênais pas : Personne n'était passé. Pour m'orienter je gravis un mamelon. Je vois venir vers moi, obliquement, un troupeau d'antilopes. Derrière elles, brillait le panneau rouge : je m'étais bien égaré. Mais que fuyaient-elles ? Voici qu'apparaissent sur le monticule du panneau, en avant de moi à gauche, des silhouettes blanches. J'ai reçu un choc ! Je me suis arrêté. Cinq minutes après, c'est un groupe jaune : Deux équipes, mes amis, il n'y avait plus à en douter! Les Compagnies avaient acheté les professionnels ! On m'avait dit au départ que la Goldfields avait promis 1.000 livres à que la Johannesburg avait payé les frères Gryndall Turnbell, l'as du cross-country en Afrique australe, et 1.500 livres. C'était vrai. Bon Dieu de Dieu, j'étais volé! De colère, je fonce à travers un herbage, je trouve une piste, je vais droit vers la forêt bleue qui barrait l'horizon. En vingt minutes, j'étais à la hauteur des Jaunes. Je reconnais Jack Gryndall, dont on voyait partout la photo. Ils m'aperçoivent. Si vous aviez vu ces airs de loups traqués ! Moi, je ricanais. Je me range dans la foulée du quatrième. Ils étaient furieux. Gryndall active l'allure. Un mile plus loin, ils me voient encore là, comme un fil à la patte. Aucune fatigue ! Au contraire, c'était une joie de retrouver devant moi l'automatisme reposant de jambes habiles, ces grandes foulées légères qui font oublier la distance.

Gryndall ralentit. Je me souviens que j'ai hésité à passer devant. J'étais si bien à les suivre ! Mais les blancs entraient dans la forêt : Je fis un brusque crochet, pour ne pas rendre au professionnel la politesse de l'entraîner. Il me voit, se détache à ma poursuite.

J'entends: « Jack! Jack! » C'était son frère qui lui faisait signe de me laisser filer. « Fainéants, pensais-je, fainéants ! »

Avec Turnbell, ce fut une autre affaire. Je les rejoignis au coin du bois, sous un panneau qui portait en lettres blanches de trois pieds. «Le placer à onze miles». Je les suivis d'abord à cinquante yards, à leur insu. Quele belle équipe! Ils étaient cinq, se relayant en tête avec une régularité et une aisance qui me décourageaient. Mais je pensais à l'or, et je serrais les dents. Je n'osais pas m'engager dans le bois, spongieux et épais, où les ombres faisaient des gouffres noirs entre les troncs. Ils y entrèrent. Je prends un sentier parallèle. Mais peu à peu je déviais. Je me rapproche. C'est alors qu'ils me virent. Les mêmes têtes de bull-dogs que les Jaunes ! Une clairière aux bords escarpés. Je vois l'équipe la contourner. Trois ralentissent. « Fichus, fichus ! » Je riais tout seul; et je dévale à pic. Après la clairière, le bois s'épaississait : une seul sente. Mais, je ne sais comment, Turnbell et un autre se trouvaient devant moi, les autres derrière. J'étais pris dans la souricière !

Des buissons, des acacias, des plantes grasses, des lianes : impossible d'en sortir. Je me serais gifflé. Turnbell ralentit. Nous nous reposâmes. Nous trottions, nous marchions sous les ucalyptus et les arbres à gomme. Je me prenais en dégoût. Je me sentais complice du professionnalisme qui m'encerclait. Moi John Butler, le pur, je m'endormais dans l'équipe qui marchande ses foulées !...

Puis la forêt s'éclaircit. Des troncs barraient lc sentier. Des Zoulous coupaient des arbres. Des bœufs traînaient des charriots. Un panneau apparut: huit miles.

Je m'échappe comme un voleur. Je sens Turnbell à mes trousses. Les quatre autres étaient loin. Je me retourne :

— Bravo Turnbell, vous ne volez pas l'argent, vous !
Il me répond : — Vous ne pensez pas me battre ?

— Bravo encore, dis-je. Et j'accélère. Il reprend :

— D'ici un mile vous serez par terre.

Un mile plus loin, je courais toujours. Il vient à ma hauteur, m'arrête par le bras :

— C'est vous John Butler, du Pretoria Club ?

— C'est moi.

— Une fumisterie, ce placer, savez-vous ? N'usez pas vos jambes !

Je le regarde : — Et vous ?

— Oh moi, je suis payé...

Je lève les épaules et je repars. Cent yards plus loin, une voix sèche : — Butler !

Je me retourne, sans m'arrêter.

— Il n'y a qu'un lot, qu'un vrai lot, Butler. Je suis payé pour ce lot.

Cent yards plus loin :

— Le lot près du ruisseau.

Je demande : — Au poteau 3 ?

— Au poteau 3.

Nous courons trente yards, puis :

— Je vous le vends, Butler. Je ne vous inquiète plus. J'arrête l'équipe.

Je ricane encore. Mais lui...

— Vous fléchissez des genoux, Butler !

C'était vrai. Il reprend :

— Deux mille livres, et je vous flanque la paix.

— Je n'ai pas le sou, Turnbell.

— Quand vous serez riche. Je vous fais confiance.

Je dis : — Quinze cents ! Il court encore quelques yards.

— Entendu pour quinze cents Votre main. C'est dit?

— C'est dit. — Je lui serre la main.

— On signera là-bas, demain à midi.

— A demain midi !

Il ralentit. Dix minutes plus tard, je le vois d'un monticule, qui montrait à ses camarades sa cheville foulée. J'avais gagné plus d'un mille. Bien malpropre, ce Turnbell ! Je ne l'aurais pas fait, moi. Mais quel soulagement !

J'étais sorti du bois, guidé par les panneaux. Le plateau brûlant recommençait. Le ciel était un couvercle d'aluminium. Mes genoux se plaignaient. Tant pis ! Seul, déjà riche, je courais dans ma joie, derrière mes espoirs, et je laissais aller mes jambes à la fortune. Comme sur la piste de Pretoria je serrais mes poignées de liège plus précieuses que des lingots d'or. Je me mettais à aimer le soleil, la sueur. C'était, cette course la plus belle création de ma vie.

D'une colline, j'aperçois à gauche entre des plaques

d'ombre violette, le scintillement du Limpopo, le fleuve aux crocodiles. La ligne des panneaux remontait au Nord. Je rentre dans les fourrés, par une piste de chasseur, courbé, écartant les branches et coupant des ronces avec mon couteau.

Et voilà que sous la futaie, parmi la brousse et les herbes drues, à cinquante yards j'aperçois deux jambes. Deux jambes de coureur, nues sous la culotte noire, élancées, agiles, travailleuses, sûres d'elles. Les cuisses puissantes les menaient à travers les ronces, tantôt près de moi, tantôt loin. Mais l'homme se fondait dans la pénombre. De temps en temps apparaissaient un maillot gris, des mains qui ouvraient le chemin, un vague profil rayé de ronces. Qui donc était-ce, après plus de deux heures ? Ces jambes mystérieuses, qui avançaient parallèlement aux miennes, comme la seconde roue d'une machine, écrasaient ma confiance. Et pourtant, il y avait dans leur allure quelque chose de désordonné, une indépendance que ce grand corps entrevu parmi les épines et les feuilles ne devait pas pouvoir maîtriser, une indiscipline qui devait fatalement leur jouer un mauvais tour. « Si c'était Porson ? » pensais-je ? Il n'y avait que lui pour montrer cette désinvolture maladroite. C'était un coureur du club, qui s'était révélé l'année précédente, un soir que tout habillé il s'était mis en piste avec moi, « pour voir ». Depuis, je l'avais entraîné. Il progressait. Mais il restait mon élève, mon poulain. Quelle plaisanterie de s'inscrire à ce cross, sans rien dire ! Brusquement, je me souvins : Je lui avais parlé de mon voyage au placer, et des lots! Une colère sourde tournait en moi. Le sous-bois s'éclairait : C'était Porson. « Bon, dis-je, il va se claquer. » Il glissait entre les troncs plus hauts, sous la courbe des lianes, à trente pas de moi. Il me reconnut. Il tourna la tête, et continua. Je trouvai ça naturel. Je n'avais aucune envie de lui parler, rien à lui dire, à lui mon camarade, le bon rival du club ! Je sentis qu'il y avait entre nous, sur ce sol élastique où bourdonnaient les insectes, je ne sais quel abîme infranchissable. Malgré nous ! Quelque chose, l'or sans doute, l'or de là-bas, m'avait changé mon âme...

Nous étions à quatre ou cinq milles du placer. Puis s'ouvrit la savane. Nous courions dans le grand silen-

ce, appuyés au vent qui s'était levé. Porson avait obliqué à gauche. Un panneau presque invisible brillait devant moi. Je cherchais la ligne droite, n'évitant que les bouquets d'arbres, et les bas-fonds. Porson, lui, défiait la logique. Je savais qu'il avait mauvaise vue. Il louvoyait à la recherche du panneau. D'autant plus que le soleil, en face, mettait dans le ciel une poudre d'or aveuglante.

Voilà Porson qui descend dans les marais, s'empêtre, s'enlise. Je file à droite. J'étais vainqueur. Mais bientôt je le vois déboucher d'un herbage, à ma hauteur. Jamais sur piste il n'avait « tenu » si longtemps ! Et toujours cette allure de fou : des sprints, du petit trot, des bonds. Passe un troupeau de buffles. Mon Person se met à les suivre le dernier se retourne, gratte la terre, s'élance. Porson monte à un arbre. Cela ne l'empêchera pas de réapparaître à cinq cents yards de moi. Mais il boîtait. « Ah! pensais-je, tu as assez fait le fier, mon vieux ! » Pendant un moment, il trottina sur le sable et le gravier d'un torrent. De la berge, je le regardais avec une envie terrible de le voir crever là sur place.

Et à force de le regarder, voilà que cet animal arrive à me dérégler! Parfaitement, mes amis! Moi aussi je me mets à clopiner, mes bras battent comme des ailes de canard, j'enfonce du talon dans les herbes. La défaillance me prend à la gorge, aux genoux, au flanc gauche, comme jamais dans ma vie. C'était comme si quelqu'un d'agile et beau sortait de moi, et s'en allait devant mes pas à grandes foulées régulières. Je voulais le rattraper, le remettre dans ma peau ; je gémissais dans l'effort. Impossible! Il ne m'avait laissé que la forme de mes jambes.

Jusque là j'avais pensé aux autres, puis à Porson. J'en venais à penser à moi. Et en course, mes amis, quand les muscles et le cœur perdent la foi, c'est l'anarchie, et c'est la fin ! Je me cherchais désespérément. Ma vue se troublait. J'entrevoyais de temps en temps à gauche en avant de moi, une forme qui boîtait, courait, marchait, s'arrêtait. J'étais si épuisé que je n'en tirais pas de conclusion.

Soudain, je le vis s'agenouiller dans un trou, entre les pierres. Une source ? Il se releva en s'essuyant la bouche. Je sautai dans le trou. Il avait bouché la source avec de la terre. J'ai sucé la boue, et je suis reparti.

Je le suivais à trois cents yards, en lisière d'une forêt. Parfois il se retournait, faisait mine de m'attendre, repartait d'un trot de loup blessé. Comme je me rapprochais, je crois entendre un ricanement. Je sors mon couteau, je l'ouvre, je le lance. Porson saute de côté, ramasse quelque chose, me regarde. Paf ! J'ai le couteau dans la cuisse. Je tombe. Porson courait toujours. Un petit trou dans les chairs. J'ai fermé mon couteau et je l'ai mis dans ma poche, couvert de mon sang. Vous le voyez pendu là, au mur.

Un mile encore. Je sentais confusément que Porson n'en pouvait plus. En titubant je roulais dans mon esprit je ne sais quels rêves. Je voyais le buffle le poursuivre, le déchirer.

Puis j'entendis « Allo ! John ! » Il y avait comme un bouquet de gestes près d'un panneau rouge. C'était l'ingénieur mon camarade, je l'ai su plus tard. J'avais les yeux brûlés par le soleil couchant. Devant moi son placer illuminait le ciel. Il paraît que j'ai couru les bras en avant. Je tombais, je me relevais. Je me voyais dans une auto dorée, avec Jenny ma petite amie, couverte d'or, qui me riait de ses dents d'or. Nous roulions, nous roulions là-bas sur les nuages dorés.

Puis j'ai entendu de grands cris qui m'ont réveillé. J'ai vu des cabanes, des silhouettes, un coureur à trente pas devant moi. Je l'avais presque rejoint sans m'en rendre compte. Il y avait autour de moi une terre d'un gris verdâtre, où brillaient des galets de quartz. C'était le « nougat », la terre de l'or. J'ai reconnu le petit ruisseau de mon lot. Je vois Porson y aller droit, et tomber là sur le nez, les bras en croix. On le retourna. Il avait vomi du sang, il était mort. Alors j'ai pris un piquet, je l'ai planté à côté du corps, dans le sang, pour marquer ma part. Et je me suis évanoui. Il est pendu là, le piquet, près du couteau. Cette rouille, c'est son sang. Nous sommes quitte. Pauvre Porson! Un chic camarade, sur la piste !

Voilà comment j'ai usé mes dernières chaussures de course, conclut Butler. »

Elles pendaient au mur, informes, grises, mortes.

Henri Chabrol.

21 Juillet 1927.

Chronicues

GABRIEL D'AUBAREDE (1)

Je me rappelle avoir lu les feuillets dactylographiés du premier roman de d'Aubarède chez des amis où il allait souvent. On me présenta d'Aubarède quelques instants après. Il avait la démarche fière et une expression rêveuse ; ses mains traçaient des arabesques, dessin graphique de ses paroles. Celles-ci semblaient mûrement réfléchies et la façon lente dont il les débitait ajoutait comme une affirmation à ses dires.

Je me trouvais en face d'un être pondéré et violent, d'aspect calme et tout enflammé intérieurement, peu préoccupé des choses de la réalité (tout enfoncé qu'il paraissait dans un songe très absorbant) et touché par cette réalité dès qu'il entrait en contact avec elle ; par ailleurs je le sentais méfiant mais audacieusement volontaire et amical. Nous passâmes à nous connaître des heures délicieuses.

Tel je le vis il y a quatre ans, tel il est aujourd'hui. Il a gagné en chaleur et en humanité, il s'est grandi dans un silence un peu bien méprisant pour les êtres et les choses qu'il juge sans valeur. C'est un des traits les plus admirables de sa nature que cette force silencieuse où personne ni rien ne l'atteint. Il est en perpétuelle vacance ; son âme attend toujours ; elle est neuve et merveilleusement susceptible d'aimer : il semble qu'il la penche sans cesse au balcon de la vie et que, mêlé à la vie, il la nourrit du meilleur de ses éléments ; il demeure attentif à son chant en toutes circonstances et si le bruit que mènent les gens vient à l'incommoder, il rentre dans les pièces chaudes de sa pensée où il rencontre les personnages de son imagination aux-

---

(1) Bibliographie :
Le jeune homme puéril (Plon).
L'Ingrat (Cahiers du Sud).
L'Injustice est en moi (Plon).

quels il accorde une existence effective : il se dégage de lui l'impression d'un mystère.

D'Aubarède porte les créatures qu'il crée dans un va-et-vient constant de son rêve, qui sort et rentre en lui, trempé de ciel et couvert de terre, surnaturel et tout simplement commun. Un pied sur le sol et un pied sur le vide, il conserve l'équilibre sage d'un homme dont la santé dépouille l'extravagance des fantômes de l'esprit. Il marche tenant dans sa main droite un oiseau et dans sa main gauche un végétal : ceux-ci prennent l'apparence de la nécessité en son corps, qui est comme une synthèse de tous les mouvements du monde, patiemment écoutés dans le cerveau. Il donne la sensation d'être maître du temps et de ne se contenter jamais des limites arbitraires qui suffisent aux autres. Même aux heures les plus vitales, dans sa joie de la nage, de boire, de manger, du plaisir, il semble entendre parler des voix qui ne demeurent perceptibles qu'à lui. Il est absent dans ses présences les plus essentielles, et cela sans qu'il se refuse, même donné de tout cœur à la vivante minute, simplement parce que son regard cherche dans des lointains où il s'admet seul, les contours d'une ville ou d'une créature vers lesquelles il ne peut pas ne pas aller, comme si la vie encore le décevait dans ses dons les plus généreux.

*
* *

Je crois que c'est justement dans cette aspiration qu'il conçoit son œuvre. Sa connaissance psychologique, son observation des faits et des choses, il les utilise présentement : il les a d'abord exposés dans l'autobiographie ; il les exposa ensuite dans un roman. Entre temps il écrivit une nouvelle dans laquelle il situa l'enfant au-delà des limites physiques de l'enfance : son *Ingrat* qui est jeune, face à la mort, tente de rejeter les nécessités irréductibles, mais Georges est trop jeune et les coutumes trop vieilles. Je ne suis plus tout à fait sûr que d'Aubarède aime la jeunesse.

Je l'imagine, à l'heure actuelle, dans la phase pessimiste de la pensée. Ses « héros » ne sont pas assez aériens, déliés: le cordon ombilical n'est pas encore coupé. Dans l'*Injustice est en moi* comme dans l'*Ingrat*, le jeune homme est vaincu. Est-ce tout à fait fatal ? Je ne le pense pas. Je ne pense surtout pas que d'Aubarède imagine que c'est seulement parce que les circonstances extérieures accablent Georges ou Robert, que ces jeunes gens tombent dans la faiblesse des abdications. Je crois que son idée est que l'homme est trop impur, j'entends trop éloigné de la nature, de l'instinct: il succombe parce qu'il a toujours une ligne de conduite, un ou des

principes auxquels il s'oblige à obéir, auxquels il voudrait que tout se plie. Il nous présente les hommes embarrassés de gestes appris, de formules, d'atavismes. Toutes leurs « libérations » sont factices. Elles sont comme l'ordre réalisé d'un concept, et un concept ne peut supporter d'être mis en face de la réalité. On devine chez l'auteur une animosité contre l'interprétation de la vie telle qu'il la voit ou la vit chez les gens. Il marque cette impuissance comme un péché ; il les en accable.

Je le sens au contraire plein d'indulgence et d'admiration pour les femmes. Germaine Palier dans l' *Injustice est en moi*, la jeune fille de l'*Ingrat* sont des créatures qui le ravissent. Dans leurs calculs les plus subtils il les approuve, il leur pardonne ; il lui semble que c'est tout naturellement, sans effort, qu'elles sont comme cela. Lorsque *le jeune homme puéril* est surpris par le mari de la femme qu'il aime, le cri de cette femme c'est la révolte non pas d'être surprise, mais de ne pas avoir été la maîtresse du jeune homme, d'être une coupable apparente ; la vie a triché avec elle. Germaine Palier, méchante, odieuse, il lui donne raison : elle est en face d'un homme qui ne peut pas comprendre. Elle sera mère toute seule. Etre mère ! Comment Robert pourrait-il saisir ? Bien sûr l'enfant est à elle. Il aurait pu avoir un autre père que Robert ! Robert n'est qu'un accessoire.

L'expression la plus haute de la nature sauvage, cruelle, impassible et passionnée, il la trouve dans la femme. Tous les éloges d'un homme lui paraîtront d'inutiles bavardages ; mais qu'une femme, et la plus quelconque, se plaise à son livre, son trouble le trahira. Il respecte dans la femme un univers qui lui semble à part, une ferveur qui lui semble totale, une intelligence qui lui semble pure. Entendre le battement d'un tel cœur l'émerveille ; il s'étonne qu'une logique si parfaite découle des libertés singulières de leurs attitudes. Il écoute marcher des anges et rien d'eux ne le déroute. Il sait aussi que tout leur est possible et que dans leur âme, toujours liée à leur corps terrestre, naissent les miracles les plus hardis de la vie. Vestales du monde, elles gardent le foyer de l'instinct.

*
* *

Des ouvrages tels que ceux de d'Aubarède méritent de retenir l'attention. L'auteur se cherche avec nous. Son dernier roman est un signe. Toutes les promesses qu'il contient indiquent que nous sommes en présence d'un tempérament.

C'est maintenant que commence le danger. Je veux dire que les prochains écrits de l'auteur doivent dépasser le réalisme et l'anecdote pour atteindre leur plénitude. Je ne pense pas que le style qu'il a choisi pour l'*Injustice est en moi* soit bon ; que le « sujet » sévère et volontairement désagréable qu'il a traité soit nécessaire. Le sens dramatique, son sens des personnages, doivent apparaître bien mieux dans un livre qui ne rebute pas, ou écrit avec plus d'attention. Car, n'est-ce pas de la littérature encore que rechercher un style pauvre ?

Je crois enfin que d'Aubarède s'attarde à certain réalisme. Minutieux, il nous donne l'impression de ne plus être vrai. L'optique du roman est devenue telle que le détail nous semble un mensonge, s'il est décrit pour lui-même, sans l'atmosphère du tout.

Si j'ose de telles critiques c'est pour pousser l'auteur à déserter des chemins où des maîtres et de tristes disciples ont laissé d'ineffaçables traces. Il m'importe assez peu qu'un écrivain soit « moderne ». Mais il m'importe de le sentir à l'aise et faiseur de neuf avec l'ancien, pour le plaisir. L'art de d'Aubarède, son art original, c'est dans l'*Ingrat* que je le sens. Voilà, je pense, où il se trouve : le drame, car c'est un dramaturge, essentiel, au fond d'êtres qui le projettent comme un rayon X dans le quotidien écrasant de la vie. Mais point le drame au microscope, étudié sur chaque individu, comme par un savant.

Je ne voudrais pas que d'Aubarède éludât la grandeur de sa pensée : il y a en lui une honnêteté trop évidente pour que je doute qu'il s'abstienne de nous donner le meilleur de lui. Je désirerais cependant qu'il ne *voulût* pas trop réagir contre notre époque; car le temps que nous vivons est une période importante : il ne le nie pas. Les tentatives qui la singularisent peuvent à première vue paraître scandaleuses et insensées. Elles témoignent cependant d'une puissance rare. Comment leur tourner le dos ? Que d'Aubarède me permette de lui dire qu'il ne doit pas être semblable à ses personnages mâles mais plutôt aux femmes de ses récits. S'il retourne, fils prodigue, à la maison de ses pères, c'est en vainqueur qu'il doit y rentrer, c'est lui qui doit pouvoir commander la plus belle bête, puisque c'est lui qui vit. S'opposer à la montante marée de la poésie, envahissant tous les domaines de l'écriture, c'est s'opposer aux eaux de crue, à la tempête. Il n'y a de foi qui vaille que celle qui est issue des choses qui nous entourent.

Si j'admire en d'Aubarède les soucis de la technique, je les admire parce que je pense qu'il saura y intégrer les forces mo-

dernes. Il ne saurait se passer de notre temps et il manquerait à notre génration s'il n'était pas parmi nous.

J'attends son œuvre avec émotion.

Georges BOURGUET.

LIVRES

POESIE

LE VOYAGE DES AMANTS, par *Jacques Delmond* (hors commerce).

CONTROLE, par *Lucien-Henri Dumas* (Cahiers libres).

LE VISAGE RETROUVÉ, par *Marcel Ormoy* (Ermitage).

TRANSPARENCES, par *Paul d'Amarix* (Ermitage).

HALTES DU SONGE, par *Marcel Dumenger* (Le rouge et le noir).

VOL A VOILE, par *Jan Milo* (La Vache rose).

BUCOLIQUES ET ALMANACH, par *Carlos de Lazerme* (chez Campistro).

Sept livres qui ne sauvent ni ne perdent rien, ni personne. Carlos de Lazerme s'applique à de pauvres horoscopes ou énumère et décompte les travaux et les mois. Jan Milo fait de la « poésie moderne » en série comme on n'oserait pas faire l'amour : à tous les coups il perd la chance qu'il s'accorde d'abolir le hasard. La partie devient vite inégale et se clôt par de faux vertiges, de faux miracles. Marcel Dumenger et Paul d'Amarix, l'un avec assurance, l'autre avec toute la fraîcheur que l'on voudra, vérifient la constance de la poésie d'imitation. Marcel Ormoy se répète, se cherche mal et confond sa voix avec celles d'anciennes influences qui le reconduisent à ses premiers poèmes. Lucien-Henri Dumas, d'une grande bonne volonté, mélange la prose et la poésie: il est certain qu'il ne s'y reconnaît plus. Jacques Delmond, jeune et confiant, se croit obligé de faire écho à « la flûte fleurie ». Les jongleries de Derème accablent ce « Voyage des amants » où il me semble pourtant percevoir un accent personnel et qui devrait s'affirmer comme dans *Voyage à l'Ile* ou dans *Sur-le-Mont*, courts poèmes étranglés mais où perce une possible grandeur.

André GAILLARD.

PROSE

LE VOYAGE DE MOSCOU, par *Georges Duhamel* (Mercure de France).

La Russie soviétique aura eu dans notre littérature un rôle analogue à celui de ces grandioses manifestations des forces naturelles que le vieux Baedeker appelait de *sublimes horreurs :* telles les chutes du Niagara. On commence par les Chateaubriand et on termine par les ingénieurs. On finit par produire plus d'effet sur le lecteur en lui apprenant combien de milliers de mètres cubes d'eau la chute roule par seconde, qu'en lui décrivant l'écharpe d'Iris dans les eaux pulvérisées. Ces grands thèmes passent par les trois âges d'Auguste Comte : fétichiste, métaphysique, positif. Nous sommes au point où l'œuvre la plus dramatique qu'on puisse écrire sur la Russie est une étude économique, avec des chiffres. Des relations artistiques, celle de G. Duhamel sera sans doute la dernière.

Avec des chiffres. Les chiffres ne sont pas plus hostiles à la vie que les mesures, en physique, à l'énergie. Quand les dirigeants de la Russie me disent que 95 pour cent de leurs métiers à tisser sont hors d'âge ; qu'aux Etats-Unis il faut une heure douze minutes pour produire une tonne de fonte et en Russie douze heures, à cause de l'usure matérielle et de l'usure morale, et qu'au bout du compte la Russie communiste souffre de cette maladie : la famine de capital, les chiffres me remuent plus qu'un regard solennel sur la nature ou une interrogation jetée au ciel.

En présence d'une réalité tragique, l'artiste peut avoir la tentation de l'outrer encore et de jouer son air sur le mode terrible; ou il peut être tenté de chercher l'harmonie profonde qui ne manque jamais dans la nature et les choses humaines. On ne s'étonnera pas que l'auteur de la *Vie des Martyrs* ait cherché l'accord humain. Il a jeté sur la sublime horreur le tissu d'une langue latine très pure, le voile d'une sagessse très occidentale, aux tons châtiés et volontairement adoucis. C'est là qu'il faut voir l'intérêt littéraire du livre.

Le récit est conduit de manière à induire en réflexions. Non une leçon pédantesque, mais une paternelle homélie, avec une touche de bénignité ecclésiastique. On a dit qu'il pleut quelques vérités premières. Non. Les lecteurs français de G. Duhamel lui sauront gré de rattacher sa méditation aux courants éternels de l'humanité ; le message ne semblera un peu suranné qu'aux

lecteurs russes, des deux côtés de la sublime horreur, les Russes d'avant et les Russes d'après : public malheureusement plus passionné que sentimental.

Infinie variété de tableaux ; échappées sur des mondes divers ; clartés sur des ruines et sur des reconstructions ébauchées. Nous voyons le *Tsékoubou* (l'hôtellerie des intellectuels). les jeunes écrivains, les musées, les laboratoires ; l'ombre de la France et la langue française, en décroissance sur la terre russe ; le théâtre, la propriété littéraire ; le cinéma ; et le fameux caviar (non pas que « les poissons abandonnent au hasard des eaux », mais qu'on arrache, moins poétiquement, à même de leur ventre) ; la maison des paysans et la propagande intérieure; l'armée rouge; Moscou surpeuplée et Léningrad encore à moitié vide; la rue, la foule grise, qui « coule, pâte odorante, sur les trottoirs et les chaussées pavées de pierrailles inégales »; le marché Smolensky et la « fureur commerciale » des Russes (où l'auteur renouvelle une méprise de Wells) ; la Place Rouge et le tombeau de Lénine. Nous entrevoyons l'âme étrange de cette république, dont la masse est une paysannerie encore primitive, obligée, sous peine de mort, d'être entêtée de technique industrielle et affamée de machines. « La vraie, la profonde révolution, celle qui modifierait en quelque mesure la substance de l'âme slave, n'est pas encore accomplie ». Mais on peut en dire autant de l'âme germanique et de l'âme latine. C'est la révolution de l'âme humaine qui n'est, hélas ! encore accomplie nulle part. En Russie, ce qui n'est pas accompli, c'est l'évolution économique. Il n'y a pas un peuple au monde sur qui pèse aussi lourd ce qu'on appelle en gros le matérialisme historique.

Les derniers chapitres apportent courageusement le message de G. Duhamel :

« *Si le communisme, en bien des points, me blesse et me révolte, je m'incline devant la révolution. Je l'accepte et la salue... Je n'oublie pas, je n'excuse pas les crimes de la terreur et rien ne m'arrachera jamais un mot d'assentiment pour de telles iniquités. Mais puisque la tempête a passé, puisque la révolution, plus forte que tout, s'est abattue sur ce peuple, sachons du moins reconnaître loyalement ce qu'elle apporte de grand, de durable et de sain.* »

Cette adhésion morale à la révolution russe tire une vigueur particulière de la sagesse sereine du livre. Elle ne saurait plaire à tout le monde. Le communisme a subi en Russie un échec, conclut G. Duhamel; mais il demeure tendu dans le monde comme une force punitive pour les fautes des gouvernements.

« Si les bourgeoisies d'occident envisagent le communisme comme une calamité, elles feraient aussi bien de l'envisager comme un châtiment. Les Etats qui mériteront le communisme l'auront. » Quelle densité dans ces paroles, au sommet d'un livre qui se place d'emblée très au-dessus de la politique !

Etienne BURNET.

L'INTUITION PHILOSOPHIQUE, par *Henri Bergson* (Ed. d'art. Ed. Pelletan).

Helleu et Sergent viennent de donner dans leur collection « Les moralistes », avec une typographie et quatre bois de P. E. Vibert dignes de cet admirable texte, la célèbre communication faite au Congrès de Bologne en 1911, et qu'on ne pouvait retrouver que dans la *Revue de Métaphysique et de morale*. Que ne nous donnent-ils aussi l'Introduction à la métaphysique.

On se rappelle les lignes célèbres : « Un philosophe digne de ce nom n'a jamais dit qu'une seule chose. Encore a-t-il plutôt cherché à la dire qu'il ne l'a dite véritablement. Et il n'a dit qu'une seule chose parce qu'il n'a vu qu'un seul point... En ce point est quelque chose de simple, d'infiniment simple, de si extraordinairement simple, que le philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie... »

Et l'on a contesté le bergsonisme répandu chez Proust ! Tout ce qu'on pourrait appeler la critique littéraire et artistique de Proust procède de l'intuition philosophique de Bergson. Relisez dans la *Prisonnière*, t. II, p. 235 et suivantes : « J'expliquai à Albertine que les grands littérateurs n'ont jamais fait qu'une seule œuvre, ou plutôt n'ont jamais que réfracté à travers des milieux divers une même beauté qu'ils apportent au monde... Vous verrez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle, etc. ».

Qu'il serait facile de prouver que l'on ne peut comprendre que du même point de vue l'histoire de la science !

Est-il aussi un autre principe, une autre source de la connaissance que ceci : « La matière et la vie qui remplissent le monde sont aussi en nous ; les forces qui travaillent en toutes choses, nous les sentons en nous ; quelle que soit l'essence intime de ce qui est et de ce qui se fait, nous en sommes. »

Qu'elle est vivante, cette philosophie, et comme le temps, la dégageant des abus tendancieux qu'on en a faits, en fera resplendir le caractère intellectualiste !

Etienne BURNET.

JOURNAL D'UN ÉCRIVAIN, par *Dostoïewski* (3 vol. Bossard).

Les passages idéologiques ne sont pas ceux que je préfère dans les romans de Dostoïewski, et il faut convenir que sans eux ces livres extraordinaires perdraient une grande part de leur densité sinon de leur richesse, peut-être même, aux yeux de beaucoup, de leur prestige. Pour ma part, cependant, je sacrifierais sans grande hésitation les prédications du Starets Zossime et même *le Grand Inquisiteur* des Karamazoff pour les chapitres purement romanesques de l'ouvrage, par exemple l'interrogatoire de Dmitri, qui me paraissent autrement chargés d'humanité, et je serais bien étonné que le temps, qui est bon juge, ne vînt pas avant peu confirmer ma préférence. On a souvent dit, Gide lui-même s'est longuement appliqué à démontrer (1) que les idées de Dostoïewski sont toujours très intimément attachées au caractère et au tempérament de ses personnages, qu'elles vivent avec eux, comme ils vivent avec elles. Il est vrai, mais elles en font un peu trop des bavards, et, aux yeux du lecteur occidental tout au moins, les obscurcissent plus souvent qu'elles ne les éclairent. Bref, elles alourdissent quelquefois l'action. Mais comme, par elles-mêmes, elles ne sont jamais indifférentes, on ne peut que se réjouir de les retrouver librement exposées dans ce journal, où elles ne sauraient enfreindre aucune loi esthétique transcendante.

Il ne faut pas s'attendre à trouver dans ces volumes des aveux intimes sur la vie privée de Dostoïewski ou sur la genèse de ses œuvres. A cet égard, sa correspondance avec sa seconde femme, dont je parlais ici récemment, est bien plus instructive. C'est comme un chroniqueur, un reporter de grand style, j'allais écrire : un *penseur public*, que le grand romancier nous apparaît ici. Je suis de ceux qui ne peuvent sans une pénible déception voir un écrivain qu'ils vénèrent se mettre à jouer un tel rôle, fût-ce en apôtre, et le plus convaincu. Heureusement, malgré la disparate de ces articles rédigés au jour le jour et inspirés de n'importe quoi (une visite à un pénitencier, un crime passionnel, la société protectrice des animaux, une nuit de Noël, tel problème de politique intérieure ou internationale, le spiritisme, la ressemblance de la société russe et du maréchal Mac-Mahon, etc., etc), malgré maints parti-pris et un intermittent souci d'actualité, l'apôtre et le théoricien n'y sont presque jamais séparés du psychologue, et c'est ce qui maintient au-dessus de la bana-

(1) Dostoïewski, Plon, collection « Critique ».

lité et de l'erreur, même lorsqu'ils se trompe, ces pages inégales et souvent tendancieuses (2). C'est aussi ce qui les empêche d'être aujourd'hui périmées. Bien avant la traduction en langue française du *journal*, les événements ont montré que Dostoïewski s'était trompé dans la plupart de ses prédictions d'ordre politique ou social. Encore peut-être conviendrait-il de voir là moins des prophéties que des souhaits, des vœux auxquels l'optimisme volontaire de Dostoïewski prêtait en quelque sorte force d'affirmation, et qui tout simplement ne furent pas exaucés par les faits. Mais quant aux pronostics d'ordre moral qui accompagnaient ces simili-oracles, l'observateur actuel des mœurs n'a qu'un coup d'œil à jeter autour de lui, qu'à lire deux ou trois de ces témoignages de jeunes hommes — et des plus occidentaux — qui paraissent chaque saison, pour juger de la pénétration avec laquelle Dostoïewski avait sondé l'état d'esprit à venir de l'Europe entière. Sur l'hyperconscience et ses méfaits, sur cette tendance à la simplification volontaire, agressive, en laquelle des esprits grossiers croient voir un remède, sur la vogue du suicide philosophique, sur bien d'autres phénomènes singuliers auxquels nous assistons avec effroi, le psychologue contemporain le plus perspicace, le plus courageux, ne saurait guère, à un demi-siècle d'intervalle, nous renseigner mieux.

Mais c'est surtout pour les trois ou quatre nouvelles qu'il contient qu'il faut lire le *Journal;* pour *Krotkaïa* d'abord, où Knut Hamsun n'avait peut-être pas tort de voir *la perle de toutes les littératures.*

Gabriel D'AUBARÈDE.

GIOTTO, par *Marcel Brion* (Maîtres de l'Art Ancien, Rieder).

L'étude que Marcel Brion met en tête des soixante reproductions du Giotto que nous donnent les éditions Riéder, est un modèle de critique qui crée par la volonté de l'auteur un personnage, par delà le temps et la mort. On sent à quel point l'auteur aime Giotto ; non pas un amour aveugle, qui ne discerne l'objet qu'à travers le brouillard d'une idée fixe, mais un véritable amour, fait de passion et d'intelligence.

---

(2) D'autant plus visiblement tendancieuses qu'en les écrivant Dostoïewski semble aller, par un évident souci de réaction, ou plus exactement de conciliation, contre le courant naturel de sa pensée. Lire à cet égard la remarquable étude de Merejkowski, « l'âme de Dostoïewski », parue aussi chez Bossard.

Brion nous rend Giotto amical et terrible. Il ne propose pas de clé au mystère incommunicable du génie, il situe ce dernier dans le temps, nous le montre individualiste et révolutionnaire, créant avec sa foi et son orgueil la peinture moderne. « Jubilation de la nature retrouvée, de la liberté reconquise. Cri de joie et d'affranchissement, premier cri du monde moderne de l'art. » C'est que « la malédiction qui pesait sur la nature a été levée. Saint François d'Assise a réconcilié le monde des formes et celui des idées. »

Aujourd'hui, où le byzantinisme tente d'imposer de nouveau son interprétation cérébrale et schématique de la matière du monde, notre joie, nous devons être particulièrement touchés par cette personnalité. Nous imaginons fort bien, en effet, « les éléments de la nature, l'arbre, l'homme, le fleuve, remplacés par un signe qui garde quelques traits de leur réalité, mais épurés, dépouillés de leur mobilité et de leur caprice, figés dans une expression déterminée, immuable », car cet art nous menace. En vérité, anarchies ou lois d'une intellectualité exaspérée, rejoignent cette interprétation factice de la réalité, bientôt la nient ou la suppriment, et la remplacent par des monstres ou des concepts unifiés, tuant la joie de l'homme, dont la santé est dans le va-et-vient incessant de son esprit à la nature et de la nature à son esprit.

Charles Diehl devrait publier encore son *Byzance*, pour montrer quel terrible joug a fait peser sur le monde cette civilisation soi-disant suprême. Cette pensée me bouleversait à la lecture de l'essai de Brion. Qu'il m'ait rendu le Giotto si fraternel, je lui en ai une reconnaissance émue.

Cependant qu'on ne se trompe pas. Je ne fais nullement l'éloge du réalisme minutieux et inesthétique dont, depuis, les peintres ont abusé, vidant la réalité de son âme, aboutissant aux images d'où tout mouvement vital est soustrait. Le peintre, tel que je le défends, c'est l'homme qui, la tête dans le ciel et les pieds sur la terre, garde dans son amour des choses terrestres sa merveilleuse aptitude au divin. C'est ce que distingue justement Brion dans Giotto, quand il écrit :

« Il possédait le sens du divin, il croyait au surnaturel, et cette foi animait son regard et sa main. Il suffit pour s'en convaincre d'observer ses figures d'anges. Rappelons-nous ceux que les mosaïstes byzantins ont laissé aux voûtes de Saint-Marc. Ce sont des êtres monstrueux, enfermés dans des ailes constellées d'yeux... *Quelle relation peut-il exister entre les hommes et ces puissances effrayantes ?* (c'est moi qui souligne.) »

Le Giotto, devant ce problème, s'attaque aux poncifs intellectuels. « Il croit aux anges et à leurs rapports avec les humains. Aussi les transforme-t-il pour les rendre accessibles à nos regards et à nos intelligences. »

Ainsi Brion rencontre Ruskin et surtout H. Thode dont la monographie giottesque demeure essentielle. L'originalité de Marcel Brion réside en son extrême sensibilité vis-à-vis des choses qu'il apprécie, sensibilité qui ne dépouille jamais le peintre ou l'écrivain dont il discourt, à son profit, mais, bien plutôt, qui nous fait partager par son truchement la joie d'une découverte et d'une admiration communes. Il sait, en outre, ne pas transformer une plante vivante en une plante d'herbier, séchée entre les pages qu'il lui consacre. Il ne sépare jamais de son milieu propre, et ne transporte jamais dans son moi seulement (son moi à lui, Brion), celui dont il veut nous donner la compréhension. C'est en ce sens que son travail sur Giotto me semble une réussite.

Georges BOURGUET.

FRÈRES, par *René Jouglet* (Grasset).
LE PROBLÈME DE LA DESTINÉE, par le *Dr René Allendy* (N. R. F.).

Voilà, sans doute, un roman comme bien d'autres (Frères) et qui ne vaudrait point qu'on le sorte d'entre tant de plus ou moins bonnes, ou mauvaises, affabulations dont on nous accable à longueur d'année, surtout pour le joindre à l'étude d'Allendy sur la fatalité intérieure, s'il n'était, en dehors des lois du genre auxquelles il souscrit en tant que roman, caractéristique d'une volonté singulière, celle de retrouver le sens perdu de la fatalité.

René Jouglet tâche à montrer comment le destin impitoyable, aveugle, etc., justifie bien tous les lieux communs où l'on a voulu le cerner ; et qu'il est temps de réhabiliter ces lieux communs discrédités à tort, tellement qu'au contraire ils sont les expressions diverses mais profondément justes d'une des plus grandes réalités sur lesquelles se fonde la vie.

Il est bien qu'un romancier veuille nous persuader de la nécessité inéluctable avec laquelle convergent vers un même but les rêves, les désirs refoulés, contrariés, souvent inconnus, toute la vie profonde d'un corps qui ne se sépare pas de son âme. Il nous propose ainsi des exemples de cette recherche inconsciente, automatique dont parle le professeur Allendy et par quoi l'être tend à réaliser malgré les efforts du conscient qui peuvent être contraires, une *imago* initiale qu'il retrouvera partout, qu'il projetera même

sur le monde extérieur, celui-ci reconnaissant alors par les présages et les correspondances la souveraineté créatrice de la vie instinctive. Les clefs de la destinée individuelle gisent donc sous cette constante fatale que ne réduisent et n'entament ni le travail de la conscience, ni celui des hommes. S'il y a conflit entre ce dernier et les tendances inconscientes, l'angoisse se dresse et crie. Si ces forces ennemies parviennent à composer, s'établit et subsiste un compromis qui est la névrose, sommeil trompeur et provisoire du fond du cœur, où va se recomposer, se concentrer, s'aiguiser à jamais le déterminisme irréductible qui mènera l'homme infailliblement à la réalisation de son image — destinée.

Ce comportement fatal ne se heurte pas au libre-arbitre ; il n'autorise pas à nier la liberté. Bien au contraire, ne voit-on pas que cette dernière réside dans l'accord complet de l'être intérieur avec le déterminisme extérieur — il suffit qu'il y ait abandon du conscient et satisfaction de l'inconscient, c'est-à-dire CONNAISSANCE de celui-ci, but que se propose justement la psychanalyse moderne comme se le proposait l'initiation antique.

Lorsque l'homme connaît ses fantômes, il ne les craint plus, il n'en est plus l'esclave : il est LIBRE et dès lors son activité se confond avec l'automatisme. Il réconcilie le monde des phénomènes et celui des choses en soi.

Il me semble que se fait là une lumière que personne ne saurait négliger et l'on en veut un peu à René Allendy de le voir, au dernier moment, hésiter à affirmer complètement, catégoriquement, ce que tout son livre tend à prouver et dont lui-même retrouve l'expression chez Eschyle et chez les Brahmanistes, chez Nietsche et chez Maeterlinck.

Me permettra-t-il enfin de citer une phrase de l'Essai sur les Données immédiates de la conscience qu'il n'a certainement pas oublié : « Agir librement, c'est reprendre possession de soi, c'est se replacer dans la pure durée. »

André GAILLARD.

CE QU'IL FAUT CONNAITRE DE L'AME ANGLAISE, par *L. Cazamian* (Boivin).

Que nous connaissions mal les Anglais, nul n'y contredira. Interrogez l'homme de la rue, le Français moyen cultivé, quelle somme effarante d'erreurs et de légendes recueillerez-vous ! Et cependant ce peuple nous est voisin ; ses voyageurs, depuis un temps immémorial, sillonnent nos routes, remplissent nos hôtels ; des guerres nous ont mêlés, opposés, rapprochés ; des haines communes ont envahi nos cœurs dissemblables et des enthousiasmes

partagés. L'on vous dira encore que l'Anglais est grossier, insensible, orgueilleux, hypocrite et sans cesse préoccupé de ses intérêts matériels. Hélas ! de l'autre côté du détroit on dit aussi que le Français est léger, superficiel, indiscipliné, mal élevé, sale, cynique, menteur, débauché. De telles généralisations ont la vie dure — c'est comme la calomnie, il en reste toujours quelque chose. Ainsi les rapports entre peuples sont faussés par des préjugés ineptes et fortement enracinés. Apprendre à se connaître : tel doit être l'effort des nations européennes, non pas pour s'épier et se mettre en garde, mais pour trouver des points de rapprochement, d'entente, d'amour. C'est en cela qu'un ouvrage comme celui de M. Cazamian s'avère hautement utile. Il y a des choses de l'âme anglaise qu'il « faut connaître » et qu'il est une honte d'ignorer. Un esprit de la valeur et de la compétence de M. Cazamian était tout désigné pour cette tâche un peu ingrate d'enclore en un nombre déterminé de pages un panorama de l'âme anglo-saxonne.

Il serait dommage que ce livre souffrît d'être enfermé dans une collection dont il fait craquer les limites par l'importance du sujet et la densité du contenu. Dès les premières pages on sent qu'il ne s'agit pas d'une œuvre de vulgarisation, mais bien d'une puissante analyse qui se propose de saisir les aspects multiples d'une conscience vivante, dont les éléments, parfois contradictoires, se fondent en d'étranges synthèses que les Français comprennent mal. Maître de sa matière, suivant un plan rigoureux, M. Cazamian dégage tour à tour les différentes enveloppes de l'âme anglaise, et nous reconnaissons sans cesse la profondeur d'intuition du maître dont le regard aigu sonde si bien les richesses psychologiques des hommes et des œuvres. D'aucuns diront peut-être qu'il est trop constamment dense et trop voluptueusement abstrait. Facile reproche. Mais on l'a fait à sa « Littérature anglaise ». Qui ne voit que chaque abstraction repose sur un fait concret, implicite, mais indiscutable, et que seul le souci d'être bref et complet l'incite à quitter le style plus aisé du critique à images pour le ton sévère du philosophe qui cherche à lier en des gerbes définitives la riche moisson de son analyse. Critique intuitif et subtil, il n'omet pas les droits de l'intelligence. Chaque mot a son contenu, son poids chaque formule. Il vise à l'objectivité et y atteint, en un temps où le subjectivisme est roi.

Cet ouvrage complète à merveille les études antérieures de M. Cazamian sur l'Angleterre. L'enquête menée par Taine s'efface à l'horizon... Riche de suggestions, bourré d'idées, voici un guide précieux qu'il faut saluer au passage.

Henri FLUCHÈRE.

LA PSYCHANALYSE, par *A. Hesnard* (Collection La Culture Moderne, publiée sous la direction de Florent Fels. Librairie Stock).

La renommée de Freud est, aujourd'hui, universelle, et il importait que ses théories fussent mises à la portée d'un public qui n'a pas les loisirs de lire l'Interprétation des Rêves, la Psychopathologie de la vie quotidienne, Totem et Tabou, et tous les gros ouvrages dans lesquels se trouve exposée sa doctrine. Il appartenait à la « Culture Moderne », cette excellente collection qui, sous la direction de Florent Fels, étudie les manifestations les plus diverses de l'intelligence humaine, de nous donner un livre dans lequel l'origine, les caractères et les procédés de la psychanalyse soient résumés. M. A. Hesnard l'a fait en psychiatre averti, et sa « Psychanalyse » est un très bon ouvrage de documentation et de critique. Les éléments essentiels de la doctrine de Freud y sont analysés d'une façon exacte et complète. En quelques pages M. Hesnard familiarise le lecteur avec le « refoulement » et la « libido ». Il l'initie aux étranges révélations de la sexualité infantile, il le guide parmi les ténèbres de l'interprétation des rêves, il esquisse les grands traits d'une cure psychanalytique.

Ce livre complète très heureusement la série des ouvrages qui ont déjà paru dans la « Culture Moderne », et parmi lesquels nous trouvons le « Byzance » de Georges Duthuit, le « Folk Lore» de Van Gennep, la «Mentalité Primitive» de Ch. Blondel. Elle est particulièrement utile en ce qu'elle apporte un parfait instrument de diffusion — je n'aime pas le mot « vulgarisation» — et étend à un nombreux public la connaissance de sujets réservés jusqu'à présent aux seuls spécialistes. La grande culture de Florent Fels, son esprit de discrimination et de choix, lui ont permis de faire de cette collection une somme de la science moderne, de l'art, de la philosophie, de la littérature.

Nous suivrons avec intérêt le développement de sa belle initiative et nous ne manquerons pas de signaler à l'attention des lecteurs, les livres qui leur apportent tant de précieuses informations.

Marcel BRION.

LETTRE RECOMMANDÉE, par *Eyvin Johnson*, traduit du suédois par Victor Vinde (Kra, éditeur).

La lettre recommandée est le message qui délivre de la faim. Symbole et réalité, elle émerge de ce livre et noie l'action dans

son ombre obsédante. Action qui, d'ailleurs, se déroule toute entière en une nuit et dont la minutie hallucinée oscille de la perception du réel à son évanouissement devant les mirages physiologiques de la faim.

Le réalisme habile et sensible de certaines scènes laisse penser que ce tout jeune romancier suédois (il est né en 1901) ne manquera pas d'affirmer un véritable don d'observation et de recréation transparaissant déjà par lambeaux sous une écorce lyrique un peu confuse.

Dois-je dire que, malgré son tragique réel et ses grands jeux d'ombres et d'illuminations, *Lettre recommandée* n'est cependant pas un livre à faire crier de faim, comme il le devrait, sans doute ?

Enfin ce n'est pas diminuer sa valeur que reconnaître qu'il ne fait oublier ni le grand livre de Knut Hamsun, ni une certaine poésie de la faim plus précise et plus perçante.

La traduction paraît scrupuleuse : on aurait cependant aimé qu'elle fût moins littérale et acceptât ainsi de se courber davantage sous le génie de notre langue.

André GAILLARD.

LE BAR DU LENDEMAIN, par *G. Ribemont-Dessaigne* (Emile-Paul).

Ribemont-Dessaignes possède à l'extrême nord du domaine de la littérature moderne un territoire que lui seul explore. Il est voisin de celui d'Henri Hertz, tous deux cultivent l'ironie, une ironie amère et désabusée chez Hertz, agressive et plus brutale encore chez Ribemont-Dessaignes. Tous deux portent le masque de l'humour qui chez l'auteur de *Céleste Ugolin* a parfois l'expression du sadisme. Il a des pages de cauchemars qui s'apparentent à certains films allemands, ses personnages ressemblent à des Huns féroces et cruels. Ils sont dépouillés de toutes les articulations aimables que fournit l'éducation, ils montrent une carcasse d'automates qui grince et craque à chacun de leurs actes. Mais comme ces actes acquièrent ainsi toute leur laideur ! Car Ribemont-Dessaignes est impitoyable pour les défauts, les vices, les tares, les égoïsmes de ses personnages. Enlevé tout vernis, il ne reste que des pantins horribles, des êtres déséquilibrés qui relèvent tous plus ou moins des psychiâtres.

Dans ses premiers romans, comme l'*Autruche aux yeux clos*, c'était un tourbillon de voyages, de péripéties, d'événements, qui donnait le vertige, mais peu à peu ce flot se ralentit. *Céleste Ugolin* était déjà un récit qu'on pouvait suivre et le *Bar du Lendemain* est une histoire presque normale.

Les trois frères Lafleurette habitent New-New, une ville américaine, puritaine, stylisée comme au cinéma. Ils y font mille excentricités, mille fumisteries, ils en sont l'élément de scandale. Ils ont essayé tous les métiers, mais aucun n'a pu les satisfaire. Ils veulent garder leur liberté. Leur imagination leur fait voir d'avance l'horreur, la banalité de toute une vie répétant mécaniquement les mêmes gestes. Daniel Lafleurette, le plus cher à l'auteur, est amoureux d'Angela, la fille de leurs voisins. Elle fait des fleurs artificielles, elle vit dans un petit jardinet, orné de tessons de bouteilles, où pousse un caoutchouc auquel sa mère a mis un nœud rose. Il y a là une satire très fine de ce personnage conventionnel de la jeune ouvrière prosaïque et sentimentale. Elle ne comprend rien à l'art, ni à la beauté. Elle demande à Daniel de lui expliquer pourquoi les choses sont belles. Daniel ne l'en aime pas moins, mais il ne peut se décider à le lui avouer. Son frère Ben lui a joué le tour d'écrire en son nom à Angela une déclaration d'amour. Angela remercie Daniel de sa lettre. Elle l'aime. Il n'aurait qu'à profiter de cette position ambiguë, la lettre n'est pas de lui mais il est aimé comme si elle l'était. Non, il se dérobe.

Leur propriétaire M. Mosé est amoureux lui aussi d'Angela, il a décidé d'en faire sa femme. Encore un curieux type que ce Mosé Mosé, comme seul M. Ribemont-Dessaignes sait en découvrir. Il a si bien manœuvré qu'il épouse Angela et envoie les frères Lafleurette surveiller ses pêcheries chez les Esquimaux.

Les frères Lafleurette n'ont aucun rôle précis à jouer. M. Mosé Mosé a seulement pensé que leur action dissolvante aurait son influence sur les Esquimaux devenus très exigeants pour la pêche aux phoques. En effet, un Esquimau nommé Famelik ayant vu César Lafleurette lire la bible au clair de la lune, a la révélation du Grand Esprit. Il découvre un petit Manuel du Parfait de Saumon et il décide de prêcher une espèce d'Evangile à ses concitoyens. Il les réunit dans le « Bar du Lendemain » qu'ont fondé les frères Lafleurette et là se met à lire, en tenant le livre à l'envers, cette bible nouvelle à ses frères extasiés. On devine toute l'ironie, à la fois féroce et ingénue, que M. Ribemont-Dessaignes a mise dans cette scène. Cette nouvelle religion se termine par des scènes de sauvagerie inouïe. L'auteur excelle dans ces visions de meurtre et de carnage, il se délecte à faire s'entretuer entre eux les Esquimaux. Enfin, un des frères Lafleurette abat Famélik d'un coup de fusil, ce qui calme un peu leur ardeur, mais n'éteint pas leur foi. Une religion est fondée, rien ne pourra plus la faire disparaître.

Enfin, M. Mosé Mosé débarque avec Angela. Il est content

des trois frères, car les Esquimaux tout à leur religion ne pensent pas à réclamer leur part des pêcheries, et, sur le conseil d'Angela, il nomme Daniel sous-directeur. On a été chercher Daniel, il regarde par le trou de la serrure, il voit M. Mosé Mosé à sa table, le contrat tout préparé. Dans le fond de la pièce, il voit Angela le visage lumineux d'amour, le regard fixé sur la porte, souriant au grand bonheur qui se prépare pour elle. Mais Daniel a conscience de l'existence qu'il va lui falloir mener :

« L'avenir transformé en saucisson qu'on consomme tranche par tranche, sans plaisir, simplement parce qu'on n'a pas autre chose à manger. Et dans ce saucisson, Angela elle-même est découpée en petits morceaux, hachée, incorporée à la boue quotidienne. Et est-ce donc là ce bel amour ? Ah oui, bien sûr ,il l'aimait. Il n'avait rien tant désiré qu'être enclos dans ce corps à la fois pur et brûlant. Mais par ce trou de serrure, il était déjà l'amant d'Angela depuis longtemps ».

Daniel est un imaginatif comme beaucoup de héros de ce temps, il a une imagination si vive qu'elle l'empêche d'agir. Il est comme tant d'entre nous, faible, timide malgré ses airs de bravade, et au lieu de s'enfuir après avoir tiré la part de plaisir qu'il y a dans ce bonheur qui s'offre à lui, il s'enfuit avant d'y avoir goûté, son imagination déjà satisfaite, gorgée, repue.

Où ira-t-il ? Vers un autre bonheur qu'il fuira sans doute de même au moment de l'atteindre. C'est un éternel insatisfait.

Georges PILLEMENT.

GUSTAVE L'INCONGRU, par *Ramon Gomez de la Serna* (Kra).

Ramon Gomez de la Serna qui, l'autre jour, monté sur un éléphant, prononça au Cirque de Paris, un discours devant une foule étrangère, éprise de logique, et dans un charabia qui aurait dû suffire à la transporter hors des limites des mots d'un vocabulaire trop précis, est le seul homme qui pouvait écrire ce livre. Il nous conduit vers des plages de presse-papiers, des villes de miroirs où habitent des poupées de cire. Ou bien, il jongle avec des objets qui se mettent aussitôt à vivre sous ses doigts. L'incongruité, dont il se sert comme d'une excuse n'est qu'un mot de passe destiné à ouvrir les portes d'un monde créée par l'absurde, trop près de nous pour que nous refusions plus longtemps d'y croire.

Les aventures de Gustave sont celles d'un dormeur qui crée, sans le savoir, une existence plus réelle que la vie même.

Pour moi, qui, depuis longtemps, vis dans l'intimité des objets

— un monde de choses concrètes où les idées n'ont plus cours — ce n'est pas sans un certain étonnement que j'ai pu constater qu'ils avaient su se manifester aussi précisément à Ramon Gomez de la Serna.

Il serait inutile de vouloir lui prêter l'hypocrisie d'un sourire. La poésie ne s'explique pas. Encore moins les œuvres de Ramon qui sont chargées de secrets. Il faut avoir, comme certains et moi-même, le goût de la candeur, de la solitude, du silence, de l'ingénuité, un complet détachement de tout ce qu'il est convenu d'interposer entre l'invisible et soi : autant de bornes inutiles derrière lesquelles on tente en vain de se cacher, par un effroi d'ailleurs assez compréhensible.

Si l'on songe que l'homme est une erreur, et le monde une faute de calcul, il est naturel qu'on cherche à s'éloigner de tout ce qui vous entraîne loin de l'univers auquel on appartient. Une parcelle de cet univers éclaire l'œuvre de Ramon Gomez de la Serna.

Georgette CAMILLE.

PIÈGE DU DÉMON, par *Guy Mazeline* (N. R. F.).

Connaissez-vous le « *Nocturne* » de Frank Swinnerton ?... On ne peut guère s'empêcher d'y songer en lisant *Piège du Démon*, que vient de faire paraître M. Guy Mazeline. Toute l'action de ces deux œuvres est ramassée en quelques heures. Là s'arrête d'ailleurs la ressemblance.

Vue de l'extérieur, la trame de ce roman apparaît comme un simple fait divers, dans le goût de celui-ci : « La nuit dernière on a retiré des eaux de la mer M. Luys, qui, sans le secours d'un douanier, se serait infaillibement noyé. Après avoir été réconforté, l'infortuné a été transporté à son domicile où sa femme et ses cinq enfants étaient dans l'angoisse. On ignore s'il s'agit d'un accident ou d'un suicide. »

C'est tout, me direz-vous. C'est tout. N'est-ce point suffisant pour faire un beau livre ?... Et voilà où M. Guy Mazeline se révèle plus romancier que journaliste. Il éclaire pour nous l'envers de ce fait divers. Et sous le jet de lumière qu'il promène sur cet envers, nous découvrons tout un monde de sentiments, de calculs, d'idées, de passions dont nous ne soupçonnions pas l'existence.

Voici une famille, composée de sept personnes : cinq enfants, dont l'unique sentiment commun est « le dégoût de la maison ». Tous sont plus ou moins unis par une sorte de complicité tacite et le meilleur d'entre eux, Jacques, est un jeune intellectuel d'un

égoïsme qui passe la mesure. La mère n'a pas eu de bonheur. C'est une femme « passive », qui s'épuise aux soucis quotidiens et n'a pas eu d'autre horizon que de « maintenir un foyer que les débordements de son mari conduisent à la ruine. » C'est ce qu'il est convenu d'appeler une bonne mère de famille, qui, trop faible pour résister à son mari, a été vaincue par lui.

Et ce mari, qu'on ne voit pas, hypothèque ses biens, passe ses journées dans les cabarets, et lorsqu'il rentre ivre, il bat sa femme comme plâtre.

Le talent de M. Guy Mazeline est tel qu'il réussit à entourer ce père d'une façon d'auréole qui le fait prendre en pitié, et même en inavouée sympathie. Ce mauvais époux, ce détestable père a lâché la route droite, du jour où il a découvert qu'il portait en lui la mort. Cette idée ne l'a plus quittée. Il n'a plus vu autour de lui que des témoins occupés à observer sur son visage la marche de la mort. Disons le mot : c'est un malade, qui fait le malheur de tous ceux qui l'entourent.

Comment cette idée qu'il pourrait mourir rapidement naît-elle dans l'esprit de sa femme, un soir d'hiver ?... N'en doutez pas. C'est le démon qui la sème, la fait croître, l'entretient, la cache, au point qu'elle s'en croit délivrée, le dévoile brusquement, la fait croître encore, si bien qu'il suffit de quelques heures pour qu'elle occupe toute l'âme de Mme de Luys. Espoir monstrueux, insensé contre lequel cette femme se débat vainement. Cette ménagère esclave de son foyer n'est pas de taille à lutter contre Satan.

Et Satan la vainct. Cet espoir qu'il avait fait luire à ses yeux, c'est l'un des pièges dont se sert le chasseur d'âmes. Mme de Luys s'y est laissé prendre. Dieu pourrait encore la sauver. Mais M. Guy Mazeline intervient et crie à la damnée :

« Créature sans passion, tu manquais de poésie pour plaire à Dieu. » Et Dieu se taira.

Si la conclusion de ce roman est, de même que l'idée que se fait de Dieu l'auteur, discutable, le talent de M. Guy Mazeline est hors de discussion. L'action brève, ramassée, bâtie avec un art étonnant pour un débutant, le décor à peine esquissé, mais avec quelle sûreté, le style volontairement sec, encore qu'un peu apprêté, tout contribue à créer autour de cette histoire démoniaque une atmosphère d'abord vaguement inquiétante, puis oppressante, dans laquelle se meuvent des âmes qu'on devine dans l'ombre et dont une lueur éclaire furtivement de temps en temps un replis mystérieux.

« Piège du Démon » nous révèle un véritable romancier.

Léon BANCAL.

ETIENNE MARCEL, PRÉVOT DES MARCHANDS, par *Pierre de Massot* (chez l'auteur).

> « *Ceux qui font les révolutions à demi ne font que creuser leurs tombeaux* ». SAINT-JUST.

Il n'y a pas grandes choses à dire de ce livre dans une revue qui se limite à être de littérature. On tient cependant à le signaler, car le jeu du silence n'est pas de mise devant la grande figure d'Etienne Marcel et l'exaltante réhabilitation qui en est tentée là. C'est aussi un prétexte à parler de liberté et l'on s'en voudrait d'y avoir manqué.

André GAILLARD.

MAURICE DE VLAMINCK, par *Georges Duhamel*, 4 cuivres originaux et 24 reproductions en photographie, hors texte. (Les Ecrivains réunis).

Vlaminck et Duhamel : le plus romantique des peintres de notre époque et son plus mystique écrivain. L'art si profondément humain du grand lyrique commenté par le créateur de Salavin, rencontre inévitable de deux sensibilités pathétiques. Deux forces, deux éléments de l'humanité éternelle. Véritablement deux hommes.

En face de l'artiste, le pessimisme passionné du poète hésite, fait trève, se métamorphose. C'est une libération. Et ces pages enthousiastes éclairent l'œuvre de l'auteur de « Civilisation » d'une lueur d'autant plus intense qu'elle est unique. La communion spirituelle, lorsqu'elle atteint sa plénitude, opère des miracles. Mais aussi, que cherche-t-on dans une sensibilité voisine, sinon un reflet de la sienne propre ?...

Et Duhamel, évoquant l'art de Vlaminck, c'est encore de Duhamel qu'il nous parle : « Dans ces toiles d'où l'homme semble absent, l'humanité est partout présente. Les amants qui ont passé sur cette route, on sait ce qu'ils ont dit et pensé, on comprend ce qu'ils ont souffert. On a tué, cette nuit même, un roulier dans l'auberge grise. Une femme accouche dans la petite ferme, là-bas. Autour de cette table à demi-desservie, rôde je ne sais quel parfum de querelle et de colère. On a pleuré dans cette assiette. On s'est battu dans la cour, sous l'arbre mort. »

Roger BRIELLE.

REVUE DES REVUES

Memento :

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE (1er décembre 1927) : Sur le Logone, par André Gide.

REVUE EUROPÉENNE (1[er] décembre) : Une visite à Moscou, par Alfred Fabre-Luce.

EUROPE (15 décembre) : L'autre Europe, par Luc Durtain.

REVUE HEBDOMADAIRE (24 décembre) : Œdipe-Roi (adaptation libre d'après Sophocle), par Jean Cocteau.

REVUE D'ALLEMAGNE (décembre) : Civilisation et Humanité, par Jacob Wassermann.

LE MAIL (décembre) : Du premier numéro de cette revue, dirigée par Marcel Abraham et Roger Secrétain, une grande partie est consacrée à Henry de Montherlant. Il faut y lire aussi les judicieux commentaires de Roger Secrétain sur « Le Temps retrouvé ».

MERCURE DE FRANCE (15 décembre) : L'Eglise et la Civilisation, par Pierre Lafue.

LE CRAPOUILLOT (décembre) : Longue documentation sur l'œuvre de Paul Valéry.

LE DIVAN (janvier) : Terres dominicaines, par Jean Lebrau.

CAHIERS DE LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES : Le numéro de Noël est consacré à la « Gastronomie ».

CHANTIERS (janvier) : Autre premier numéro : Inscription, par F. Paul Alibert.

LES CAHIERS RHODANIENS (janvier) : Encore une nouvelle revue, dont le premier sommaire est fort intéressant.

INTÉRIM.

LETTRES ETRANGERES

GRAZIA DELEDDA

La carrière de Grazia Deledda, que l'attribution du plus envié des prix littéraires a portée, ce mois-ci, au niveau des grandes célébrités mondiales, est parmi les plus nobles qu'on puisse citer dans le domaine de la littérature narrative moderne, en Italie et ailleurs : et son œuvre, comme sa gloire, sont d'une qualité un peu dure et lointaine, mais riche et naturelle, qui ne souffrira pas des insultes du temps, mais deviendra toujours, au contraire, plus resplendissante.

L'harmonie est une grande garantie d'éternité. Et l'œuvre de Grazia Deledda est harmonieuse, et gouvernée par une nécessité intime. La faculté de créer que possède cette romancière est spontanée, inévitable. C'est un phénomène naturel : une

source jaillit, on ne sait d'où ni pourquoi ; c'est d'abord un filet d'eau un peu trouble, un jaillissement timide, hésitant, mais le flot est profond, abondant, et l'eau arrive toujours plus limpide et coule dans un lit toujours plus large, réfléchissant les herbes et les arbres, les hommes, les maisons et un espace, toujours plus vaste, de ciel.

Dans sa continuité calme et sûre, dans ses développements lents et constants, se trouve le caractère de grandeur de son œuvre. C'est, d'ailleurs, le caractère de l'œuvre de tous les véritables créateurs. Ce ne sont pas des liens ou des rapports formels qui constituent les « cycles » et c'est en vain que les petits artisans de l'imagination s'épuisent à construire des romans en séries, s'imaginant que la continuité des aventures d'un personnage ou d'une famille suffit à cimenter les différents blocs d'une construction qui cède et se défait de tous côtés. L'écrivain de talent moyen n'a que la ressource de faire tourner le monde tout autour de son propre personnage ou de sa propre idée ; le grand écrivain, au contraire, remodèle pour lui-même et pour la créature de son propre génie, le monde de tous, il lui imprime sa marque particulière, et le dote non seulement d'une esthétique mais aussi d'une éthique qui est à lui et qu'on ne peut confondre, et qui, peut-être, se relie par des voies profondes aux instincts et aux exigences d'une race ou d'un peuple, y retrouvant force et vitalité.

Oui, les grands créateurs ne se proposent pas de compléter des schèmes ; ou, s'ils se le proposent, ils les oublient dans la chaleur de l'œuvre ; et s'ils ne les oublient pas, ces schèmes ressortent cependant. La genèse des œuvres immortelles présente un caractère du plus grand intérêt ; elle n'obéit à aucune logique. Il y a une loi qui ne vaut que pour les hommes de génie, une loi grande, injuste, mystérieuse et providentielle, une loi esthétique et morale en même temps : il n'existe pas d'obligations dans le monde de l'art pour l'artiste de génie. Il peut se permettre tout les caprices et toutes ses erreurs s'achèveront en raisons de beauté. Qu'on pense à Shakespeare, pour rester dans le domaine de la littérature ; son œuvre est pleine de bizarreries, de contradictions, de choses enfantines et grossières, et s'il n'en était pas ainsi, elle perdrait une grande partie de son charme. Qu'on pense à Alighieri ; si le théoricien, le médiéval passionné d'échafaudages rigides, de jeux compliqués, n'avait pas opposé à la libre inspiration du poète tant d'obstacles inutiles, la « Commedia » ne serait pas aussi vertigineusement belle. Gœthe ordonné et fort, Dostoiewski exalté et dégénéré, Balzac qui se

débat entre les fils embrouillés de sa « Comédie Humaine » comme à travers les filets de ses dettes et improvise, la nuit, ivre de café et de génie, Dickens très sensible et avide de la faveur populaire au point de modifier le développement et l'accent de ses romans selon le succès remporté par chaque chapitre... par les voies les plus diverses et les plus contradictoires, avec des méthodes qui seraient fatales à tout autre, ou sans aucune méthode, contre tous et contre lui-même, avec une prédestination divine, le créateur donne la vie au monde que la vie attend de lui.

Mais ne nous perdons pas dans ces régions illimitées et terribles, et retournons à notre but, à notre sujet (dont nous ne nous sommes éloignés, d'ailleurs, qu'en apparence).

L'œuvre de Grazia Deledda se déploie sur quarante ans d'un travail calme et persévérant, avec un rythme paisible et puissant. Très jeune, antodidacte (elle n'avait fréquenté que l'école primaire), Deledda débute avec deux romans sans grande valeur ni prétentions littéraires (« Amore regale » en 91, « Fior di Sardegna » en 92), mais où l'on sent déjà le conteur né. En 96, avec les caractères de Cogliati de Milan et sous l'égide d'une préface d'un critique sévère, Ruggero Boughi, paraît « Anime Oneste »; le progrès sur les premières tentatives est évident. En 1900, « Il vecchio della montagna », un bond. Aucun doute n'est plus permis ; la jeune sarde est « quelqu'un » qu'on prend très au sérieux. Public et critique commencent à s'en apercevoir. En 1903, « Elias Portolu » : un chef-d'œuvre ? Il y en a qui le jugent tel et le préfèrent à tous les autres livres de Deledda. D'ailleurs, un roman magnifique. L'auteur a 28 ans. Elle révèle à un cercle de lecteurs toujours plus vaste et plus attentif, tout un monde suggestif : coutumes barbares et solennelles, passions primitives, hommes doués d'une noblesse rustique de rois pasteurs, femmes fermées, sensuelles et cruelles ; et, comme fond, le paysage sauvage et hostile de l'île fière. Nous sommes encore, d'un côté, dans le domaine du folklore. Deledda recueille et fixe pour nous dans ses pages la tradition orale, elle puise largement de ce que Borgese a défini très justement l' « épopée du voisinage », et elle nous donne la chronique de son île dans ce qu'elle a de plus coloré et de plus caractéristique. Mais elle n'est déjà plus la conteuse ingénue, inexpérimentée, de ses premiers volumes qui se rappelle et nous raconte les histoires entendues dans les longues veillées, les drames devinés ou entrevus ; dans ses pages commence déjà ce processus de purification, d'abstraction, par lequel le récit,

au delà de sa valeur anecdotique, pittoresque, acquiert des significations humaines toujours plus vastes, plus essentielles. La transition est délicate et très importante. L'élément régional d'abord évident et envahissant passe au second plan. L'écrivain, expérimenté et mûri, recherche et révèle l'âme de ses personnages, le mécanisme profond de leurs passions. Qu'importe le costume, le pays ? Née en Sardaigne, Grazia Deledda met en scène ses compatriotes pour la seule raison que, connaissant à merveille les caractères et les usages, elle sait et elle sent qu'elle peut plus facilement trouver la route pour atteindre leur humanité la plus secrète et la plus délicate. Mais le détail pittoresque n'est plus une fin en lui-même, il n'entrave jamais l'analyse psychologique. Le fait que nous nous trouvions à Nuoro ou sur les pentes du Gennargentu n'a pas importance capitale ; l'action pourrait tout aussi bien se passer dans le Wessex avec les personnages de Thomas Hardy, dans le Yorkshire avec ceux des sœurs Brontë, ou dans la campagne polonaise avec les concitoyens de Reymont. Mais, hélas, gare à celui qui se laisse accrocher une étiquette, gare à qui permet que son nom nous rappelle un fait, une idée ! La paresse intellectuelle de tous s'y appuie, l'amour universel du lieu commun y trouve son compte et considérera le rapport comme immuable et définitif, et le rappellera, en toute occasion, avec une fermeté imperturbable. Rappelez-vous l'exemple classique de Théophile Gautier et de son gilet rouge ? Avez-vous jamais lu un article, celui-ci compris,. où on parle du poète d'Emaux et Camées sans exhiber le fameux vêtement ? (qui, entre parenthèse, n'était pas un gilet et n'était pas rouge ; c'était un justaucorps taillé sur le patron des cuirasses de Milan dans une pièce d'étoffe couleur cerise ou vermillon).

Il est arrivé quelque chose de semblable à Grazia Deledda. Pour avoir porté triomphalement le costume sarde dans notre littérature narrative, elle a été férocement cataloguée et délimitée écrivain sarde pour la vie. C'est en vain que de « Colombi e Sparvieri » à « Marianna Sirca », de « Carne al vento » à l' « Incendio nell uliveto », au « Dio dei viventi », au « Segreto dell' uomo solitario », dans une trentaine de volumes, romans et nouvelles, et avec un style qui de l'incertitude et de l'impureté du début est devenu toujours plus net et plus vigoureux, Grazia Deledda a créé un monde extrêmement varié et plein de fantaisie où se meut une foule de personnages vigoureusement individualisés, où s'agitent les passions les plus nues, les plus dépaysées ; cependant elle est restée toujours pour la foule un

écrivain d'intérêt local et limité, « dont il suffit de lire un livre parce que tous se ressemblent. » Bien que plus d'un critique lui ait conseillé de sortir de son éternelle Sardaigne pour fuir le danger de la monotonie, Grazia Deledda avec une conscience et une fidélité admirables — peut-être non dépourvues d'orgueil — continua sa route sans abandonner, presque jamais, sa première source d'inspiration, se souciant seulement de perfectionner les moyens de son art ou d'approfondir ses intentions. Tandis que tous, ou presque, autour d'elle, s'empanachaient et se couvraient d'oripeaux, elle s'efforçait de conquérir une simplicité toujours plus sobre. Entre les esthétismes, les décadentismes, les exhibitionnismes, les modes étrangères ou nationales, elle s'avançait, intacte, d'un pas égal, persévérant, qui est celui qui mène loin. Quand elle crut cela opportun — ou quand son instinct le lui suggéra — elle abandonna la campagne et la montagne pour la ville (La danza della colana), l'île pour le continent (« La fuga in Egitto »), qui se passe dans un pays de la côte adriatique.

(Le public ne s'en aperçut pas, naturellement. Grazia Deledda, morbleu, est une romancière de choses sardes et à demi sauvages !)

Même loin de chez elle, les dons de l'auteur de « Marianna Sirca » conservèrent intactes leur puissance et leur fraîcheur. Quelque hésitation, parfois, quelque gêne, simplement dans la forme. (Un style exercé et affiné pendant des années dans un milieu donné ne peut pas s'adapter tout d'un coup, avec toutes les nuances, à un milieu nouveau.)

Maintenant, avec « Annalena Bilsini », Deledda nous conduit dans la campagne émilienne. Aucune incertitude ici, aucune réminiscence, pas même de style, d'un monde passé : une fusion parfaite, une transparence de cristal. Grazia Deledda n'aurait-elle pas toujours écrit des romans qui se passent dans la campagne émilienne ? Et ce livre heureux et out nouveau fera mieux comprendre ce qu'il y a de faux et de restrictif dans le binôme Deledda-Sardaigne.

Annalena Bilsini est un roman sans trame, ou, plutôt, dans lequel dix trames sont indiquées ; on peut, à la fois, le considérer comme une conclusion de toute l'œuvre passée de Deledda et comme un prologue de l'œuvre à venir, le premier chapitre d'une vaste histoire de famille. Tous les thèmes chers à l'auteur y sont rappelés, même d'une manière fugitive, la feinte, le désir, la sainteté de la terre, le remords, l'expiation de celui qui pèche contre l'amour, mais sur un plan supérieur. Ici ce n'est pas la

force du péché qui l'emporte, mais le désir du salut. Les nuages s'épaississent dans les âmes des personnages, mais ensuite, avant que la tempête n'éclate et ne détruise, ils se défont, laissant seulement derrière eux « ces ombres naturelles de l'instinct que le Seigneur n'a donné à l'homme que pour qu'il puisse les vaincre. »

Une figure domine le récit, celle d'Annalena. Tout de suite, dès les premières pages nous la voyons guider sa famille. Quatre fils Osea, Giovanni, Bardo, la bru Gina, femme d'Osea, avec ses deux petits-fils, et un oncle à demi paralytique, Domenico, vers un grand domaine nouveau, comme vers une terre de conquête. Il y a aussi un autre fils, le plus beau, Pietro « l'unique rameau tordu de la famille », paresseux, rusé, coureur de femmes, qui au moment de l'exode, achève au loin son service militaire.

Le domaine vers lequel les Bilsini émigrent a été loué par le propriétaire, le marchand Ubaldo Giannini, pour quelques centaines de lires. Il est désolé et abandonné, mais Annalena et les siens comptent en faire, par leurs efforts, une Terre Promise. Le dur labeur, lutte tenace contre les champs durcis et rendus stériles par la gelée et l'abandon, envahis par les ronces et dévorés par les mauvaises herbes, commence sans trève ni repos le matin qui suit l'arrivée. Annalena, infatigable et attentive à tout, guide, stimule, veille et surveille ; loin de son aiguillon tous flânent et s'affaissent et Gina, la bru, silencieuse aux yeux noirs et rêveurs se perd dans des fantaisies vagues et des désirs d'amour, au lieu de vaquer aux humbles travaux du ménage.

Sous l'effort rageur et amoureux, la terre se brise, refleurit, mais en même temps les passions sourdes se glissent dans la famille. Pietro, revenu en permission pour quelques jours, tente de séduire sa belle-sœur, en profitant de sa langueur. Gina, qui avait vu dans le beau soldat quelque chose de l'homme de son rêve, est sur le point de céder, mais elle se sauve par un effort désespéré. Annalena devine tout, et avec la même énergie tranquille et silencieuse avec laquelle elle sépare ses petits-fils querelleurs, elle dresse entre eux deux l'obstacle insurmontable de sa volonté, pour que le danger ne réapparaisse pas plus tard, quand Pietro reviendra définitivement. Bardo, lui aussi, est perdu dans son amour, et Baldo adolescent, mince et pensif, après avoir écouté les paroles du curé que tous disent saint, envahi d'une vague de foi mystique, voudrait se faire prêtre. Ainsi le noyau familial se désagrégerait, si la rude, l'indomptable, la cruelle Annalena n'était pas là pour le maintenir intact.

Mais pour elle aussi vient l'heure trouble. Elle n'est pas vieille, Annalena, quarante ans. Mariée par intérêt, à seize ans, avec un homme déjà vieux elle n'avait connu du mariage que les répugnances, et la douleur et la joie de la maternité. Il lui restait encore dans le sang un aiguillon de désir, un germe inconnu à elle-même d'inquiétude et de tristesse. Mais la gaîté naturelle de la race, l'amour pour ses fils et l'ambition de les voir un jour riches et heureux, remplissaient le vide de sa vie. Mais la nature et l'espérance refleurissant, l'aiguillon devient toujours plus douloureux et plus profond. Tout parle aux sens, et sa chair refleurit, comme ce rameau dans le jardin qui « planté l'an passé, après avoir paru mort définitivement, se mettait à bourgeonner. Ses feuilles s'ouvraient au ras du tronc et semblaient de petites mains implorant la protection des hommes et du ciel. »

Le maître du domaine, Ubaldo Giannini, est devenu l'ami de ses locataires et vient souvent les voir dans leur maison. Il est riche, mais tourmenté. Il a épousé par intérêt une femme à demi folle, qui détruit sa vie avec ses extravagances et qui n'a pu lui donner qu'une fille débile et mélancolique. Il admire et envie la forte famille Belsini, Annalena, surtout. Peu à peu il s'aperçoit de la luxuriante maturité de la femme, il découvre sous l'écorce rude et la renonciation dont elle s'enorgueillit, la femme encore jeune et pleine de désirs, qui pourrait lui donner un bonheur sain, et il s'éprend d'elle. Résistante, exaspérée, Annalena se sent attirée vers lui. Cet homme bon, fort et malheureux agite toute son âme et ses sens. Elle résiste.

« En vieillissant on devient fait. De la force, du courage, Annalena. Cela aussi passera ». Mais la pensée de l'homme ne la quittait plus, parfois elle sentait son grand corps chaud de désir la dominer, l'étreindre, et ses doigts étaient glacés par l'angoisse du désir. Mais, subitement, elle se secouait et se reprenait. Ainsi la terre, autour d'elle, s'obscurcissait par moments d'une ombre trouble et bientôt redevenait claire par le jeu de la lune entre les nuages. « Une tempête tourne, cela passera. Espérons qu'elles ne nous apportera pas la grêle... »

L'orage passe. Annalena, comme sa bru, comme Pietro, arrive sur le bord de la faute et recule. C'est nécessaire ; le péché d'un seul suffirait pour que tout soit gâté, anéanti pour toujours. Une « volonté désespérée de se sauver » et de bien agir, anime tout et tous dans ce très beau livre et lui donne ce sens d'élévation, ce souffle épique qui constituent son prix le plus grand et le plus rare.

Nous n'avons exposé que le tronc nu de l'œuvre d'où partent des rameaux nombreux et verdoyants. Des livres comme celui-ci ne se commentent, ni ne se résument. Il faut lire Annalena Bilsini pour comprendre de quoi est capable aujourd'hui l'art de Grazia Deledda. Il n'y a pas un moment de lassitude dans le récit, pas un instant pendant lequel on pense que l'écrivain « invente » ou cherche le mot juste. Personnages et paysages sont si intimement unis que, à chaque page, jaillissent spontanément les images les plus fraîches et les plus heureuses, tirées des choses et des phénomènes environnants pour illustrer et commenter les sentiments des protagonistes. Ainsi, sans être jamais décrite à dessein, la campagne émilienne se fait sentir d'une façon admirable.

Tant d'air circule dans ces trois cents pages que le livre fermé, il reste longtemps dans l'âme une sensation de fraîcheur comme après une promenade matinale.

ENRICO PICENI.

(*Traduit de l'italien par Macel Brion*).

L'HOMME AU CHEVAL GRIS, par *Theodor Storm*, traduction de M. R. Pitron (Le Cabinet Cosmopolite, Stock).

L'œuvre de Theodor Storm appartient à cette qualité de roman qu'on rencontre assez souvent dans les pays scandinaves, mais surtout en Allemagne et qu'on pourrait définir « le naturalisme fantastique ». La juxtaposition de ces deux mots qui dans l'opinion courante semblent se contredire, n'est pas pour nous étonner lorsque nous étudions le roman allemand en général. Naturalisme fantastique chez Jean Paul, dans certaines pages d'Hoffmann — le « Chat Murr » par exemple — aussi bien que dans l'œuvre de Kafka, de Leonhard Frank, de Neumann, aujourd'hui. C'est un caractère très particulier de l'esprit allemand qui ne peut séparer l'observation de la réalité de l'élément surnaturel qui l'anime et lui donne sa véritable signification. Il est impossible, d'ailleurs, de percevoir la nature sans prendre conscience du surnaturel, à moins de ne voir, bien entendu, que la surface grossière des choses et d'ignorer leur contenu véritable.

« L'Homme au Cheval gris » se situe sur les rivages de la Mer du Nord, dans ce Holstein que la terre et l'eau se partagent, pays de poldens et de marais, défendu par ses digues contre les caprices des vagues. Un peuple silencieux, accoutumé aux vicissitudes des tempêtes, l'habite, dans les villages épars

sur la côte à l'abri du mur de terre et de gazon qui arrête la mer. Vie pénible et précaire, dans laquelle reviennent périodiquement les catastrophes, où la digue éventrée laisse inonder les prairies et parfois les maisons et les hameaux. La présence de ces vagues qui semblent animées d'une personnalité méchante, le jeu des nuages qui se nouent et se dénouent sur le ciel gris parmi le cri désespéré des mouettes, évoquent des forces hostiles attentives à détruire l'œuvre des hommes, ces forces que l'on n'apaisait autrefois qu'en murant vivante une victime humaine dans la terre de la digue. Les hommes qui sont aux prises, chaque jour, avec les caprices terribles de la nature, refusent d'y voir l'indifférence des puissances physiques. Ils les peuplent de volontés mauvaises, d'esprits pervers, d'intentions ennemies. Les légendes se composent avec la danse des brumes et les hurlements des vagues. Mais ce fantastique reste toujours étroitement attaché à la nature, aux événements de la vie quotidienne.

C'est pourquoi nous trouverons dans « L'Homme au Cheval gris » une curieuse description de la vie du Schleswig, dans les environs de Husum, la ville natale de Storm, dans ce « Marsch » dont il a composé les tableaux les plus expressifs. Les coutumes de ce peuple, dont l'existence est une lutte incessante contre la mer, soit pour lui arracher des pâturages, soit pour défendre ceux que les digues ont déjà conquis sur l'eau, sont présentées avec un art sobre et puissant. Dans ce pays âpre et désolé, livré aux rafales de nuages et aux fureurs des vagues, le moindre incident prend un relief étrange, comme des silhouettes déformées et tordues par les brumes, la mort d'un chat, l'apparition d'un cheval étique, les cris des oiseaux dans le brouillard. Et le fantastique naît spontanément de ces choses et jette ses lumières tournantes sur les visages de la réalité.

UNE NOUVELLE COLLECTION D'AUTEURS ETRANGERS

La tâche des critiques qui s'efforcent de faire connaître en France les auteurs étrangers est, d'ordinaire, rendue difficile par l'absence, la rareté ou l'imperfection des traductions. Pour la majorité les lecteurs, le traducteur est l'intermédiaire obligatoire, et le choix d'un écrivain étranger, sa présentation, ont une très grande importance. Nous accueillerons donc comme un événement particulièrement agréable au lettré l'apparition d'une nouvelle collection sous le beau titre « Feux Croisés » à la Librairie Plon. Dirigée par M. Gabriel Marcel dont on connaît le grand

talent d'écrivain et l'intelligence critique, elle est appelée à réparer bien des oublis, à combler bien des lacunes dans la connaissance que nous avons des littératures étrangères. Le programme annoncé comporte des ouvrages remarquables, (nous reparlerons des deux premiers, déjà parus « La Nymphe au Cœur fidèle », de Margaret Kennedy, et « Sur Champ d'Azur », d'Alexei Remizow), et les principes exposés par M. Gabriel Marcel sur le choix des textes nous assurent que nous ne trouverons ici rien de médiocre ou d'intérêt secondaire. « La préoccupation dominante des éditeurs est de ne faire prendre place dans la collection nouvelle qu'à des ouvrages susceptibles de projeter une lumière vive et comme immédiate sur les aspects divers ,mouvants, contrastés, d'une réalité mondiale dont nous sommes souvent trop portés à ne considérer que telle zone rapprochée et arbitrairement isolée. » Il est certain que les volumes choisis ainsi, sans caprice, sans hasard et sans parti-pris, pourront parfaitement « orienter une conscience moderne que déconcerte la nouveauté des données et des problèmes. »

La personnalité et le talent du directeur de la collection nous sont, par avance, des gages de son excellence et de son succès.

UNE EXPOSITION DU LIVRE CATALAN A MADRID

Voilà un événement qui inaugure certainement une profonde transformation des relations qui existaient jusqu'à présent entre Madrid et Barcelone. Les liens intellectuels sont les plus puissants, et il n'est pas douteux que le rapprochement de la langue catalane et de la castillane ne mette fin aux divisions anciennes. L'initiative de cette exposition a été prise par M. Gimenez Caballero, l'éminent directeur de la Gaceta Literaria, le journal littéraire de Madrid que nous avons cité fréquemment, et l'empressement que les intellectuels catalans et castillans ont mis à répondre à son appel a fait de cette manifestation un bel élan de sympathie et de fraternité spirituelle. Plus de 6.000 volumes, tous écrits en catalan et publiés depuis 1900, furent exposés à la Bibliothèque Nationale de Madrid. Le plus grand nombre de ces livres y restera et constituera un fond catalan indispensable et jusqu'à présent vainement demandé par les lecteurs. « La langue catalane arrive à Madrid comme une reine suivie de six mille pages » a dit M. Rodriguez Marin, directeur de la Bibliothèque, et c'est en effet, un succès qui fait le plus grand honneur à la littérature catalane. Parmi ces six mille volumes, la plupart sont

des œuvres littéraires, poèmes, romans, nouvelles, pièces de théâtre, mais il faut compter aussi un très grand nombre d'ouvrages scientifiques, philosophiques, historiques, critiques, etc. Les Maisons d'éditions et les librairies de Barcelone y étaient presque toutes représentées, ainsi que les collections de revues littéraires.

Les écrivains catalans ont assisté, très nombreux, à l'exposition. Certains y ont fait des conférences, dont une des plus intéressantes fut certainement celle de M. Jean Estelrich sur les éditions catalanes et les directives du mouvement intellectuel. M. Jean Estelrich qui dirige les collections de classiques gréco-latins de la Fondation Bernat Metge et qui est un des écrivains les plus éminents de la littérature catalane moderne, comparant la situation passée de cette littérature, rappelait qu'en 1888, les œuvres catalanes de la renaissance pouvaient être logées dans une seule vitrine. Les 6.000 volumes qui figurent aujourd'hui à la Bibliothèque de Madrid montrent l'énorme progrès qui a été fait depuis cette époque.

Nous consacrerons prochainement un article à la littérature catalane moderne et nous passerons en revue ses principaux représentants dans le roman, la poésie, la critique. Notons simplement, aujourd'hui, les noms de M. Joan Estelrich, dont nous avons déjà dit qu'il est un des promoteurs les plus remarquables de cette renaissance, et de M. Alfons Maseras qui joint à son talent de romancier et de poète la qualité d'être le trait d'union le plus aimable et le plus fervent entre les intellectuels français et leurs amis catalans.

Marcel BRION.

LES ARTS

UN GRAND PEINTRE FLAMAND

JACOB SMITS

Il est difficile de présenter à un public étranger un artiste dont il ignore les œuvres et dont peut être, pour la première fois, il entend le nom. Car voilà bien la destinée de Jacob Smits. Il a fallu attendre qu'il ait 72 ans et que, couché, il subisse les affres de la maladie, pour que subitement son nom éclate en France et que Paris réclame une exposition complète de son œuvre vaste et importante.

Essayons cependant de présenter, d'analyser, d'expliquer son

œuvre. S'il est depuis longtemps célèbre en Belgique, en Hollande et en Allemagne, ses premiers envois en France datent de l'exposition de la Jeune Peinture belge en 1924, rue de la Ville-l'Evêque. Certes il avait précédemment exposé dans les nombreux Salons officiels de peintres Belges organisés par l'Administration des Beaux-Arts et dans lesquelles le pire et le banal finissent par cacher les œuvres maîtresses. Quelques rares visiteurs le remarquèrent, mais en général il est peu connu, même des initiés.

En 1924, il se révéla à côté d'Ensor, de de Saedeleer, de Lacermans, les quatre grands artistes contemporains arrivés au sommet de l'art, et par l'âge, à la fin de leur carrière. Ce sont quatre géants entièrement indépendants l'un de l'autre, ayant conservé jalousement leur personnalité.

Pour bien se rendre compte de celle-ci il faut lire le substantiel article que Franz Hellensleur lui a consacré dans le numéro spécial de l'*Art Vivant en Belgique*.

Ce pays est principalement grand par ses peintres. Il possède une tradition picturale inégalée. Depuis le XVe siècle, elle ne s'est pas interrompue. Chaque époque a possédé ses génies. Il suffit de citer les Van Eyck, Menslinc, Matsys, Jérôme Bosch, Van der Goes, de la Pasture, Breughel, Rubens, Van Dyck, Jordeans, pour les anciens, et Navez, Stevens, de Brackeleer, Vogels, Rik Wauters, Constantin Meunier parmi les contemporains décédés, continués par les quatre grands artistes que je viens de citer auquel il faut ajouter le génial sculpteur Georges Minne. Puis parmi les derniers modernes des créateurs aussi puissants que Permeke, G. de Smet, Van den Berghe, Jespers-Tytgat, Van de Woestyne, etc.

L'intérêt réside également dans le fait que les derniers venus se relient directement à leurs aînés et que l'on retrouve chez les peintres les plus modernes et les plus modernistes, la leçon de Breughel, de Jérôme Bosch, de Rubens. Il y a peu de peinture qui soit restée aussi libérée de toute influence que la peinture flamande. L'Ecole française, elle-même si glorieuse et si attirante, ne leur a servi que de direction, mais n'a pu altérer le caractère racique.

M. Camille Huysmans, Ministre des Sciences et des Arts, l'a parfaitement dit : « Nous sommes avant tout des peintres. Nous avons la sensualité de la couleur. On dirait que les gens de notre pays, qui ont conquis sur la mer et transformé des landes stériles et grises en une terre fertile et multicolore, que l'on a baptisée Jardin des Flandres, ont assisté émerveillés à la naissance et à

la diffusion de lumières nouvelles, et les ont gardées sur les couches sensibles de leur rétine ».

Jacob Smits est le peintre des paysages tristes de la Campine où il habite depuis quarante ans. Il s'est instauré le chantre de ce rude et triste pays, qui certes n'a rien d'aimable ni d'accueillant, mais que les poètes qui l'ont compris arrivent à aimer passionnément et exclusivement. Il en a évoqué les paysages en quelques toiles monochromes mais d'un style étrange et captivant, il a surtout peint les habitants, ces rudes terriens sur lesquels le monde moderne a passé sans pouvoir altérer leur passivité et qui regardent encore la vie avec les mêmes yeux que leurs aïeux. Pourquoi changeraient-ils puisque le sable dans lequel leurs pieds s'enfoncent a gardé sa teinte jaunâtre et glisse entre les doigts comme les rêves d'avenir ? La plaine n'est-elle pas toujours couverte de bruyères et les bois de sapins n'assombrissent-ils pas l'horizon, comme s'ils gardaient la nuit dans leurs branches entremêlées ? Ils ont l'âme primitive, leur corps est massif, leur parole est rare. Bergers, laboureurs, filles de ferme, Jacob Smits les a tous représentés dans leur humble décor quotidien avec une sorte d'âpre réalisme.

Il faut son puissant génie pour extraire de ce sol pauvre, cette moisson de chefs-d'œuvre qui l'auréolent d'une couronne de gloire.

Ses sujets sont vus à travers lui-même, à travers ce pathétisme dont son âme est agitée et comme Constantin Meunier a magnifié les travailleurs, il a immortalisé le paysan campinois.

Il les a représentés dans tous les rôles où son imagination les place. Les voici aux champs défrichant ce sol aride. Leurs torses sont courbés par le travail, on sent peser sur eux le poids de la peine et du sort. Ah ! ce ne sont pas ces cultivateurs heureux des terres grasses qui promènent le soc et creusent le sillon d'argile dans lequel se lèveront des moissons fructueuses. La charrue est tirée par des chevaux superbes, produit d'herbages plantureux, l'homme est heureux et riche, le travail produit. Ici il faut essarter, engraisser, l'homme tire la charrue, la herse, fauche à la main et n'engrange encore, à force de labeurs, qu'une récolte qui lui permettra à peine de subsister jusqu'à la prochaine saison. Tout cela se lit dans les tableaux de Smits, ils ont la grandeur de la misère, la tension de la volonté opiniâtre, la dureté de l'effort. Ils vivent par leur composition, par leurs couleurs solides, — des rouges décisifs, des bleus posés, des blancs immaculés, des verts méditatifs —, par le métier d'un maître plus sûr de sa main que de son cœur.

Son émotion est du plus haut degré, rien chez lui n'est froid ou inexpressif, la nature, les maisons, les hommes pensent, pleurent, souffrent.

Prenez-les dans ces tableaux désolés où le moulin abandonné au milieu de la plaine tourne sous des nuées tragiques. Désolation, désolation, un frisson vous prend, comme si le danger allait sortir du cadre et vous saisir.

Ces horizons sont sans limite, les routes se prolongent à l'infini, rejoignant ou ce ciel d'orage, ou ces couchers de soleil d'un rouge et d'un jaune si particuliers, ou encore s'éloignant dans ce ciel d'un bleu si intense que les gros nuages blancs en ressortent comme des visages. Et quand au lointain le tableau se ferme d'un large trait horizontal, on sent que derrière lui le tragique attend le moment de paraître.

Puis l'intimité l'attire. Voici l'intérieur du village. Le printemps, les femmes et les enfants causent et jouent sur la porte des fermes étalées comme des poules couvant leurs œufs. Murs blancs, toits de chaume, personnages coloriés, lumière douce, arbres chargés de feuilles tendres, grande route blanche sur laquelle passe la charrette de foin traînée de bœufs panachés de blanc et de brun, conducteur éclatant dans sa veste vieux rouge. Tout un spectacle, toute une impression nouvelle, oasis de bonheur au milieu de la plaine désolée.

Prenons encore ses personnages chez eux, dans leurs intérieurs aux murs chaulés, aux poutres noircies par la fumée, à la cheminée ouverte comme un abri. La famille est réunie pour le repas, le benedicite va commencer, subitement un des convives prend le pain, le bénit, une auréole illumine sa tête et voici le symbole de la Campine. Le célèbre tableau de Rembrandt, « Les Pèlerins d'Emmaüs » renouvelé. Qui aurait pu penser, qu'après le Maître d'Amsterdam, un artiste reprendrait une de ses plus belles inspirations et la recréerait complètement? Ce n'est pas une fois qu'il ose l'interpréter, c'est cinq, dix fois toujours différemment, mais toujours avec autant d'intensité.

Il affectionne d'ailleurs les sujets bibliques. C'est l'Annonciation, le retour de l'Enfant prodigue, la Femme adultère, sujet toujours recréé et modernisé. Personnages de Campine. Dans les quelques kilomètres qui entourent sa maison il a enfermé le monde et l'histoire. Signe indubitable des grands pour lesquels un paysage n'est jamais épuisé. Renoir, Cézanne ont renouvelé continuement le sol de leur prédilection et leurs génies s'y sont largement complus.

Avant d'arriver à posséder cette mémoire visuelle qui lui per-

met d'exécuter tous ses tableaux dans son atelier, Jacob Smits a recueilli d'après nature une multitude de documents, qui aujourd'hui lui servent de base.

Des centaines d'esquisses sont là, comme des fiches, mais quelles fiches. Pas besoin de numéros, d'alphabets compliqués pour les reconnaître. Des tranches de vie, des éclairs de génie, des coups de pinceau les distinguent comme des cris. Il faut voir le vieux maître allant les rechercher, le reconnaissant comme ses enfants. D'ailleurs toutes sont photographiées dans ses yeux, son cerveau les revivifie.

Toute sa vie de travail et de douleur est trop inscrite dans sa chair pour qu'il l'oublie. Que de peines, d'incertitudes, d'œuvres, n'a-t-il pas accumulées pour arriver à sa maîtrise d'aujourd'hui. Toutes les écoles, toutes les tendances ont passé, il est resté lui-même impénétrable à toutes les évolutions, les possédant en lui, les précisant ou les provoquant. En débutant il percevait son aboutissement. Il sut se nourrir de lui-même et gagner la perfection en se développant. Ce ne fut pas sans crise, car Jacob Smits ne cesse de douter, de chercher toujours mieux. N'est-ce pas dernièrement, à 70 ans, que sortant d'une grave maladie, il remontait à son atelier et écrivait à ses amis : « Je vais commencer à peindre ». Il lui fallut d'ailleurs ce passé d'acquis pour arriver à cette simplification des êtres et des choses, à ces audaces de formes et de tons qui sont l'apanage des grands maîtres.

Ces personnages si critiqués au début, ces paysans lourds, massifs, hiératiques, se sont implantés. Evidemment quand on a les yeux habitués aux représentations fades ou exclusivement visuelles du personnage humain, l'on est de prime abord un peu désorienté. Il faut que le cerveau fasse un effort.

Regardez le laboureur : n'est-il pas tassé sur lui-même quand il travaille la terre, diminue, alourdit au milieu des champs? Voilà pour l'observateur la première constatation. De celle-ci l'artiste va créer sa synthèse. Il a représenté au début l'homme aussi photographiquement qu'un grand nombre de peintres. Au moment où son originalité s'affirme, où sa thèse picturale s'élabore et se concrétise, il doit pouvoir harmoniser ses personnages avec la nature qu'il représente. Souvent même ceux-ci sont secondaires. Ils concourent ensemble à la réalisation de son idée, ils le font par leur groupe, par leur pose et non individuellement, souvent même ils deviennent un simple élément de l'ensemble. Voilà encore une preuve nouvelle de sa puissance. Alors que chez d'autres artistes le personnage du premier plan domine la toile et en concentre tout l'intérêt, sur un fond généralement assez

neutre, ici, au contraire, nous voyons les hommes, les animaux, les objets collaborer au même but et former une œuvre harmonieuse d'émotion.

Cet admirable maître est resté toute sa vie un adversaire irréductible de l'Académisme. N'a-t-il pas déclaré, dans son parler pittoresque, au cours d'une interview : « Que l'enfant copie tous les soirs pendant quatre heures une image, des motifs d'architecture ou d'ornementation, soit au crayon, soit à l'encre de Chine pour acquérir la précision comme une espèce de grammaire — on pourrait aussi bien copier des lettres ou n'importe quoi — je n'y vois aucun mal ; c'est une drogue comme les autres. Mais où commence le danger, c'est quand cet enseignement veut se faire passer pour un enseignement d'art. C'est une autre question, car le professeur qui se croit un artiste apprend à dessiner la Vénus de Milo ou un autre chef-d'œuvre grec ou égyptien qu'il ne comprend pas lui-même, qu'il ne sait pas dessiner lui-même, dont il ne sait pas donner la moindre copie, ni en terre glaise, ni par le crayon, ni par le pinceau.

« Ce sera toujours trop grand ou trop petit, jamais exact, manque absolu de vie, de spontanéité, de tout ce qui fait un chef-d'œuvre. Voilà le danger. L'académie n'apprend qu'à copier. Or copier est en dessous de la vie, copier est une infirmité, une faiblesse parce que le mot copier signifie imiter. Il ne faut jamais imiter, il faut créer.

« On ne peut donner deux fois la même forme.

« Que messieurs les officiels expliquent donc pourquoi la Vénus de Milo qui est un tiers plus grande que nature, donne l'impression de la grandeur naturelle et pourquoi la Vénus de Médicis qui est un tiers plus petite donne également cette impression d'exactitude.

« Pourquoi ! Pourquoi ! Voulez-vous que je vous le dise ? N'allez surtout pas le chercher dans les livres ou en écoutant des cours.

« Cette illusion du réel nous est donnée par la lumière, par l'utilisation de la lumière, par l'immatérialisation des rayons lumineux.

« Voilà ce que l'académie devrait enseigner à la jeunesse avide de percer les Secrets de l'Art. Ce serait d'un autre secours que d'apprendre à imiter. »

Cette recherche de la lumière l'a tracassé toute sa vie.

Un de ses chefs-d'œuvre « Le Père du Condamné » du Musée de Bruxelles, fut le sujet d'une révélation.

Jusqu'alors il avait affectionné la peinture sombre et il semblait plus préoccupé du style que de la couleur.

Lorsqu'il rencontra le pauvre père recevant, par les gendarmes, la nouvelle de la condamnation de son fils, il fut surpris par l'expression du visage éclairé par une lumière indirecte reflétée par le volet de la fenêtre. Il comprit immédiatement la révolution que cette découverte apporterait dans sa manière de peindre.

En une séance il composa son personnage, puis l'acheva à l'atelier, en cherchant à reproduire la lumière qu'il avait vue au domicile de son sujet.

Ce fut toute une étude qu'il entreprit des rayons lumineux.

Il avait découvert que la lumière frappant directement les sujets amenuisait les reliefs. Il chercha et trouva un système d'éclairage qui lui permît de réaliser sa vision. Ce problème, qui, depuis longtemps, le tourmentait, était résolu.

Comme tous les grands artistes il projette sa vision intérieure sur ses toiles, la réalité ne lui servant que de dictionnaire.

Ses tableaux n'ont pas vieilli, la génération qui monte, aussi bien que celle qui a vécu le fauvisme et le cubisme l'admirent et le reconnaissent comme un précurseur. Sans lui que d'étapes il faudrait encore franchir avant d'arriver à la libération ? A une époque où il était seul il a osé se dégager de tous les paysagistes traditionnels pour imposer sa vision et créer son œuvre.

C'est pourquoi nous l'aimons et le vénérons. Il faut que la France le connaisse. Elle, la grande dispensatrice de gloire, ne peut commettre l'injustice de l'ignorer. Elle en serait comme diminuée.

Gaston PULINGS.